



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel

Selbstreferentialität und Paradoxie -
Zur Thematisierung von Beobachtungspositionen im
Spielfilm „INLAND EMPIRE“ von David Lynch als Beispiel
für konstruktivistische und systemtheoretische Grundlagen
einer Medientheorie

Verfasser

Manuel Huber

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im Juli 2009

Matrikelnummer:

0008576

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 301 316

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Publizistik- und Kommunikationswissenschaft

Betreuer:

O. Univ.-Prof. Dr. Thomas Alfred Bauer

Für Karin.

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung	1
1.1 Methodik: Diskursanalyse	5
1.2 Theoretische Grundlagendiskurse	6
1.3 Untersuchungsgegenstand	8
2 Methode: Kritische Diskursanalyse	10
3 Theoretische Grundlagen von Kommunikation	20
3.1 Theoriediskussion	20
3.2 Medientheorien.....	23
3.2.1 Konstruktivismus.....	23
3.2.1.1 Allgemeines.....	23
3.2.1.2 Konstruktivismus nach Humberto R. Maturana und Francisco Varela.....	25
3.2.1.3 Konstruktivismus nach Siegfried J. Schmidt	37
3.2.2 Systemtheorie.....	49
3.2.2.1 Allgemeines.....	49
3.2.2.2 Selbstreferenz	50
3.2.2.3 Beobachtung und Differenzierungsprinzip	51
3.2.2.4 Systemtheorie als Medientheorie – „Die Realität der Massenmedien“	59
3.2.3 Semiotik.....	70
3.2.3.1 Felder der filmischen Selbstreferentialität.....	80
3.2.4 Medien und Non-Dualismus – zur Kritik am Konstruktivismus.....	87
3.2.4.1 Exkurs: Non-dualistische Philosophie	91
4 Paradoxie	98
4.1 Zur Typologie von Paradoxien	99
4.2 Paradoxien in der Theoriebildung	104
4.3 Klassische Beispiele für Paradoxien	106
4.4 Paradoxien in systemtheoretischer Auffassung	110
4.4.1 Exkurs: Paradoxe Kommunikation.....	115
4.5 Zusammenfassung und Entparadoxierung	117
5 Spielfilm und Diskursanalyse	119
5.1 Filmanalyse	120
5.1.1 Postmodernes Erzählen in der Selbstreferentialität	122
5.1.2 Typologie des postmodernen Films	131

6 Untersuchungsgegenstand: „INLAND EMPIRE“	135
6.1 Inhalt.....	136
6.2 Sequenzprotokoll.....	145
6.3 Systematische Filmanalyse.....	153
6.3.1 Erzählung	156
6.3.1.1 <i>Umriss und Anordnung der Geschichte</i>	156
6.3.1.2 <i>Rolle des Erzählers</i>	157
6.3.1.3 <i>Exkurs: „Sunset Boulevard“ (USA, Billy Wilder, 1950)</i>	158
6.3.1.4 <i>Personenkonstellationen und –konflikte</i>	161
6.3.1.5 <i>Zeitstruktur</i>	162
6.3.1.6 <i>Anordnung der Erzähl- und Wirklichkeitsebenen</i>	163
6.3.1.7 <i>Codes</i>	166
6.3.1.8 <i>Infraierungsstruktur</i>	168
6.3.2 Bild	168
6.3.2.1 <i>Einstellungsgrößen</i>	169
6.3.2.2 <i>Lichtgestaltung</i>	170
6.3.3 Ton	170
6.3.3.1 <i>Sprache</i>	170
6.3.3.2 <i>Geräusche</i>	170
6.3.3.3 <i>Musik</i>	171
6.4 Diskursanalyse	172
6.5 Zusammenfassung der Film- und Diskursanalyse	184
7 Zusammenfassung und Conclusio	192
8 Epilog: „Wer ist der Beobachter?“	201
9 Anhang	205
9.1 Abbildungen: Bildteil „INLAND EMPIRE“	206
9.2 Abbildungsverzeichnis.....	210
9.3 Literaturverzeichnis	211
9.4 Internetquellenverzeichnis.....	217
Abstract	225
Abstract (engl.)	226
Lebenslauf.....	229

one big blooming buzzing confusion

William James

Alles Gesagte ist von jemandem gesagt.

Humberto R. Maturana, Francisco J. Varela

wirklichkeit: der augenblick, in dem ich mich auf nichts als auf mich selbst beziehe.

Franz Josef Czernin

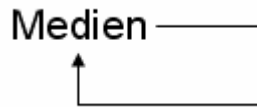
We are like the spider. We weave our life and then move along in it.

We are like the dreamer who dreams and then lives in the dream.

Upanishads

1 Einleitung

„Beziehen sich Medien immer mehr auf Medien?“¹



Diese Frage stellen sich Reinemann und Huismann² in ihrem Aufsatz eingangs und stellen fest, dass die These, dass sich Medien immer häufiger auf andere Medien beziehen, mittlerweile zum allgemein akzeptierten Wissensstand in der Kommunikationswissenschaft zähle und nicht nur den journalistischen Bereich im Hinblick auf aktuelle und politische Berichterstattung umfasse, sondern PR- und Werbungsmaßnahmen von Medieninstitutionen genauso wie auch den Unterhaltungsbereich betreffe (vgl. hierzu den Abschnitt „Selbstreferentialität“ in Latzer 1999). Blöbaum gibt in seinem Beitrag im Prinzip eine Antwort auf die Frage, ob Selbstreferentialität zugenommen habe und was dies für konkrete Auswirkungen auf die Bereiche des Journalismus, der Werbung und Unterhaltung habe: „Diese Fragen sind theoretisch wie empirisch noch ungeklärt, die empirische Forschung und die theoretische Durchdringung des Konzepts der Selbstreferentialität stehen noch am Anfang.“³ Reinemann und Huismann führen in ihrem Beitrag aus 2007 an, dass sich an diesem Sachverhalt nichts geändert habe. Offen sei vor allem, wie potentielle Auswirkungen theoretisch zu modellieren und empirisch zu untersuchen wären⁴.

In vielen Wissenschaftsgebieten wird dem Thema der Selbstreferentialität Aufmerksamkeit gezollt. Bartlett gibt bereits 1987⁵ eine beeindruckende Auflistung der Gebiete, in welchen *Selbstreferenz*⁶ bzw. verwandte Begriffe wie Selbstähnlichkeit, Selbstorganisation, Autopoiesis etc. untersucht werden: Dies beginnt bei der Linguistik und Literaturwissenschaft (Reflexivität), Rechtswissenschaft, Spieltheorie,

¹ Reinemann/Huismann 2007, S. 465

² Vgl. Reinemann/Huismann 2007

³ Blöbaum 1999, S. 187

⁴ Vgl. Reinemann/Huismann 2007, S. 465

⁵ Bartlett, zit. nach Nöth 2007a, S. 4 ff.

⁶ Die Begriffe *Selbstreferentialität* und *Selbstreferenz* werden in der vorliegenden Arbeit synonym gebraucht – dort wo eine genauere Differenzierung, aufgrund der unterschiedlichen Verwendung der zitierten Autoren, vorgenommen werden muss, wird explizit darauf hingewiesen werden.

Anthropologie, Psychiatrie (Narzissmus), Psychotherapie (Batesons „Double-bind“-Theorie), als auch Neurophysiologie sowie Systemtheorie, Biologie (Autopoiesis) bis hin zur Meteorologie („Butterfly effect“). Logik und Philosophie beschäftigen sich seit jeher mit Selbstreferenz. (Man denke nur an die *petitio principii* – dabei wird im Beweis das vorausgesetzt, was es überhaupt zu beweisen gilt – bzw. Tautologien; sowie die logischen Paradoxien und Antinomien).

Siegert (1999) führt ebenfalls an, dass es sich beim Konzept der Selbstreferentialität in der Medien- und Kommunikationswissenschaft nicht wirklich um einen *neuen* Begriff handelt, doch sehr wohl ein Wiedererstarken seit Mitte der 1990er Jahre festzustellen sei. Semiotisch orientierte Analysen in der Literatur- und Filmwissenschaft verwenden den Begriff der Selbstreferentialität seit längerem, um damit z.B. selbstbezügliche Verweise in Literatur, Film und Fernsehen zu charakterisieren. In der Kommunikationswissenschaft im Bereich der Journalismusforschung ist mit Selbstreferentialität nahezu immer ein systemtheoretischer Zugang (der Systemtheorie Niklas Luhmanns folgend) verbunden (vgl. Weber 1999, Blöbaum 1999, Kohring 1999).

Im Erkenntnisinteresse der Arbeit steht die Thematisierung von Selbstreferentialität, und damit verbunden, der Paradoxie, im Spielfilm, welcher prinzipiell dem Unterhaltungsbereich zuzuordnen ist. Dies deckt sich ebenfalls mit meinem ganz persönlichen Erkenntnisinteresse, da ich bereits seit Jahren fasziniert bin vom Auftreten von Selbstreferentialität und Paradoxie in allen Spielarten.⁷ Vor allem Selbstreferentialität und diverse Unterformen wie Selbstreflexivität, Selbstreflexion als auch Intertextualität sind in medienkulturellen Phänomenen wie beispielsweise Spielfilmen, Fernsehshows, Werbung etc. über die letzten Jahre hinweg nahezu inflationär als formales und inhaltliches Element eingesetzt worden. Beispiele für Spielfilme, welche Selbstreferentialität als Teil einer Filmästhetik verwenden, sind leicht aufzufinden. Eine vollständige Aufzählung würde den Rahmen dieser und jeder anderen

⁷ Hierzu zählen vor allem folgende *Phänomene* aus unterschiedlichen Bereichen, welche seit geraumer Zeit eine Faszinationskraft auf mich auswirken, wie z.B.: Fraktale, Seltsame oder Feedback Schleifen („strange loops“; vgl. Hofstadter 1999) im Bereich der Literatur die Werke Franz Kafkas oder Samuel Becketts etc., im Bereich Spielfilm die Arbeiten David Lynchs, allen voran „Lost Highway“ und „Mulholland Drive“, und ganz im speziellen, deswegen hier auch Untersuchungsgegenstand, „INLAND EMPIRE“, genauso wie mathematisch-logische Paradoxien, wie die Russel'sche Mengenparadoxie, bis hin zur theoretischen Einarbeitung der Konzepte in der Erkenntnistheorie von Maturana oder der Gesellschaftstheorie von Luhmann.

Arbeit sprengen. Hier seien nur ein paar Beispiele angeführt, welche explizit selbstreferentiell verfahren: „Hellzapoppin“ (USA, H.C. Potter, 1941)⁸, „Being John Malkovich“ (USA, Spike Jonze, 1999), „Adaptation“ (USA, Spike Jonze, 2002), Sunset Boulevard (USA, Billy Wilder, 1950), The Player (USA, Robert Altman, 1992), 8 ½ (ITL/FR, Federico Fellini, 1963), Mulholland Drive (USA, David Lynch, 2001), „Wag the dog“ (USA, Barry Levinson, 1997), „INLAND EMPIRE“ (USA/PL/FR, David Lynch, 2006), Inside Hollywood (USA, Barry Levinson, 2008).

Die Begriffe Selbstreferentialität und Selbstreflexion werden häufig gebraucht um einen Film als Produkt der (kulturellen) Postmoderne zu kennzeichnen. Kallweit führt an, dass ein Film der selbstreflexive oder selbstreferentielle Elemente aufweise, sich sicher sein könne in die Kategorie *Kunstwerk* eingeordnet zu werden.⁹ Selbstreferentialität und Selbstreflexion bestimmten jedoch den Film von Anfang an, da sie zum Medium selbst gehören. Der spezielle filmische Diskurs, welcher sich auf das Medium *Film* bezieht, scheint so alt zu sein, wie der Film selbst, so die These von Withalm (vgl. Withalm 1999). „The big swallow“ (USA, James A. Williamson, 1901) zeigt bereits ein komplexes Verständnis eines Modells, welches zwischen Bild und Wirklichkeit unterscheidet und damit effektiv operiert. Es wird mit der Illusionsfähigkeit des Mediums gespielt und gleichzeitig die Illusion des Fiktionalen zerstört. Nicht mehr wirkliches (Er-)Leben liefert den Bezugsrahmen, sondern die mediale Erfahrung selbst:

„Der Schlüssel für die Analogie liegt wohl darin, dass das Kino schon im Moment seiner Erfindung begriff, dass es eine Angstlustmaschine ist, die durch Effekte definiert ist. Und fast gleichzeitig beginnt das Kino seine eigene Wirkung in sein Spiel miteinzubeziehen und so selbstreflexiv zu werden. Selbstreflexion ist daher nicht zwingend an die Emanzipation des Mediums von anderen Künsten gekoppelt – sie gehört vielmehr zum Medium selbst.“¹⁰

Auch „The man with the movie camera“ von Dziga Vertov aus dem Jahr 1929, thematisiert explizit den *Blick* der Kamera im Film. Die zentralen theoretischen Kategorien, welche Vertovs eigener Arbeit zugrundelagen waren „Faktographie“,

⁸ Wenn Filme zitiert werden, dann setze ich neben den in Anführungszeichen angeführten Titel, das Produktionsland, den Namen des Regisseurs und das Produktionsjahr in Klammern.

⁹ Vgl. Kallweit 1999, S. 213

¹⁰ Reinecke 1996, S. 15

„Wahrheit des Ganzen“, „Überrumpelung des Lebens“¹¹. Obwohl Vertov bewusst zu sein schien, dass er als Filmmacher auf eine Hervorbringung, also Konstruktion, von etwas *Wirklichem* mit aufklärerischen Idealen abzielte, blieb er einem ontologischen Realitätsbegriff verpflichtet – „der Filmmacher als ein Konstrukteur dieser Realität wird hierin zu jener gesellschaftlichen Instanz, die das Leben, nicht wie es erscheint, sondern wie es tatsächlich ist, den zuschauenden Massen ins Bewußtsein rückt“¹².

Auch wenn die Art der Selbstbezugnahme von Film zu Film verschieden ist, „the referent of discourse is *cinema*“¹³. Das Feld des selbstreferentiellen Diskurses im Film ist groß – es reicht von Filmen übers Filmmachen, biographischen Filmen, zu Filmen über Kinos und die dort arbeitenden Personen. Auch das Referenzieren auf andere Filme, Genres oder filmisch-ästhetische Mittel kann zum selbstreferentiellen Diskurs hinzugerechnet werden – hierzu zählen z.B. Film-Zitate, Parodien von bekannten Filmen, als auch das Referenzieren auf bestimmte Regisseure oder filmisch-historische Epochen. Im Vergleich zur Anzahl der semiotischen Studien in der Literaturwissenschaft zu Fragen der Selbstreferentialität, ist die Nummer der Publikationen zu ähnlichen Phänomenen in Filmen relativ gering. Hier seien exemplarisch einige angeführt: Ames (1997), Schleicher (1991), Parish (1978), Withalm (1997), Kirchmann (1996), Reinecke (1996) etc.

Zunächst soll der medien-erkenntnistheoretische Kontext, welcher im Rahmen des Diskurses von Konstruktivismus und Systemtheorie (mehr oder weniger explizit) mitschwingt näher beleuchtet werden und seine Relevanz vor allem im Hinblick auf die theoretisch als auch empirisch auftretenden Phänomene Selbstreferentialität und Paradoxie, herausgearbeitet werden um diese für den weiteren Argumentationsgang der Arbeit nutzbar zu machen.

Im Rahmen dieser Arbeit soll die von Siegfried J. Schmidt stammende Definition von „Medien“ zugrundegelegt werden, welcher den Begriff *Medien* als Kompaktbegriff entfaltet, der vier Komponentenbereiche systemisch integriert:

- Kommunikationsinstrumente wie Sprache, Schriften, Bilder, Töne

¹¹ Kirchmann 1996, S. 95

¹² Kirchmann 1996, S. 95

¹³ Withalm 1997, S. 255

- technische Dispositive (von der Feder und dem Papier bis zur Internettechnologie),
- die sozial-systemische Ordnung dieser Dispositive (etwa Skriptorien, Verlage oder Funkhäuser),
- die Medienangebote, die aus dem Zusammenwirken dieser Komponenten resultieren.¹⁴

1.1 Methodik: Diskursanalyse

Zunächst soll der Diskursbegriff methodologisch aufbereitet und erläutert werden. Die Diskursanalyse verfügt über keine einheitliche Methodik zur Analyse diskursiver Prozesse. Entsprechend orientiert sich die empirische Diskursanalyse methodisch an zumeist qualitativen Verfahren der Textanalyse. Zur Diskursanalyse wird die Analyse diskursiver Beiträge nur dort, wo diese Analyse Vergleichshorizonte einbindet und Beiträge, die sie untersucht, in Beziehung zu anderen Diskursbeiträgen und Diskursen setzt. Die Diskursanalyse weist die Probleme des Bedingungsgefüges von Theorie, Methode, Gegenstand und Erkenntnis von Wissenschaft explizit aus und bindet sie in reflexiverweise an die gesellschaftlichen Bedingungen von Theoriebildung zurück.

„Der Diskursanalyse geht es darum, Prozesse der sozialen Konstruktion, Objektivation, Kommunikation und Legitimation von Sinnstrukturen auf der Ebene von Institutionen, Organisationen beziehungsweise kollektiven Akteuren zu rekonstruieren und die gesellschaftlichen Wirkungen dieser Prozesse zu analysieren.“¹⁵

Betreffend der diskursanalytischen Vorgehensweise und dem Erkenntnisinteresse, werde ich mich vorrangig auf die Konzeption der *Kritischen Diskursanalyse* nach Siegfried Jäger¹⁶ beziehen.

¹⁴ Vgl. Schmidt 2003, S. 66 und Schmidt 2000, S. 93 ff.

¹⁵ Keller 1997, S. 319

¹⁶ Jäger 2004

1.2 Theoretische Grundlagendiskurse

Nach der Vorstellung der Diskursanalyse nach Jäger, als Methode bzw. Zugang zum Theorie- und Wissensverständnis, werde ich in einem ersten Teil versuchen, die Medien- bzw. Kommunikationstheorien des Konstruktivismus und der Systemtheorie einerseits im Kontext weiterer Theorieangebote der Kommunikationswissenschaft zu verorten, sowie andererseits die Begrifflichkeiten von *Selbstreferentialität* und *Paradoxie*, welche im Erkenntnisinteresse dieser Arbeit stehen, im diskursiven Feld der einzelnen Theorien herauszuarbeiten.

Die erkenntnistheoretische und philosophische Strömung des *Konstruktivismus* geht (mehr oder weniger) von den von Humberto R. Maturana im naturwissenschaftlichen Bereich der Neurophysiologie und –biologie gewonnen Erkenntnisse aus, weshalb diese den Beginn des theoretischen Teils darstellen sollen um so einen ersten Überblick über die spezifischen Begriffe, die zum Teil von Maturana selbst (neben der philosophischen Begriffstradition) eingeführt worden sind und von einem Großteil des konstruktivistischen Diskurses aufgegriffen und weiterentwickelt wurden. An dieser Stelle soll nur beispielhaft an die Konzepte der „Autopoiesis“ und der „strukturellen Koppelung“ verwiesen werden, welche im folgenden noch näher ausgeführt werden sollen.

Die *Geschichten&Diskurs-Theorie* als soziokulturelle Weiterentwicklung des (Radikalen) Konstruktivismus von Siegfried J. Schmidt legt den Fokus auf die Funktionen, welche Medien und Kultur (als Elemente der strukturellen Koppelung von Bewusstsein und Kommunikation) in der Gesellschaft erfüllen und erweitert somit den naturalistisch-erkenntnistheoretischen Konstruktivismus um die vor allem für diese Arbeit wichtige mediale und kulturelle Komponente.

Die Wiedereinführung des *Beobachterarguments*, kann ebenfalls als Verdienst des Konstruktivismus angesehen werden, nach welchem Wirklichkeit immer nur in Relation zu einem Beobachter¹⁷ beschrieben werden kann und dies im Zusammenhang mit dem Konstruktivismus als Medientheorie grundlegende Bedeutung hat.

¹⁷ Aufgrund des hohen Abstraktionsgrades der Begriffe *Beobachter* und *Aktant* (bei Siegfried J. Schmidt) wird im folgenden auf die weibliche Form *Beobachterin* bzw. *Aktantin* verzichtet werden. Zur Bezeichnung

Die *Systemtheorie* nach Luhmann nimmt diese konstruktivistischen „Vorarbeiten“ in seinen Entwurf von Gesellschaft und Kommunikation als *sozialem System* auf und entwickelt diese unter Hinzuziehung des Differenzierungsprinzips (nach George Spencer Brown) weiter. Im Zusammenhang mit der Systemtheorie soll auch das Konzept der Beobachtungshierarchisierung referiert werden, welches selbst auf einem Paradox fundiert ist – d.h. Paradoxien werden zum treibenden Element (zum „Katalysator“) dieses Theorieentwurfs. Schließlich soll der Status des Mediensystems – Luhmann spricht von Massenmedien – im Hinblick auf den Bereich der Unterhaltung, herausgearbeitet werden.

In der Zusammenfassung des Theorieteils können als zentrale Punkte der „beobachterzentrierten Medientheorien“¹⁸ das Prinzip der Selbstreferentialität, sowie die damit unmittelbar entstehenden Paradoxien angesehen werden. Zum Abschluss soll noch auf den non-dualistischen Ansatz – in der Philosophie vor allem durch Josef Mitterer vertreten, in seiner Weiterentwicklung des Konstruktivismus auch Siegfried J. Schmidt, sowie Stefan Weber – eingegangen werden, die gerade die unhinterfragte Ursprungs-Dichotomie (in unserem Zusammenhang wäre dies die Trennung in Beobachter und Beobachtetes) als Grundproblem des Konstruktivismus als auch des Realismus ansehen. Weiters kann der Non-Dualismus auch zu einem Aufbrechen von begrifflichen Konventionen leiten, wieder auf Basis eines paradoxen Verständnisses der Anwendung, wie nachstehendes Zitat belegt:

„Unsere Terminologie ist so von objektivistischer Ideologie durchdrungen, daß man sie in paradoxer Weise anwenden muß, um Ansichten von anderer Art zu beschreiben.“¹⁹

Dem Stellenwert von Paradoxien hinsichtlich Theoriebildung soll in einem eigenen Kapitel nachgegangen werden. Hier werde ich vor allem auf die von Arno Schöppe ausgearbeitete Darstellung von Paradoxien im systemtheoretischen Kontext Bezug nehmen.

von Personen (z.B. Zuschauer oder Zuschauerin etc.) werde ich gleichzeitig sowohl die weibliche als auch die männliche Form verwenden. Eine Auszeichnung als z.B. ZuschauerIn oder RezipientInnen stört m.E. nach den Lese- als auch Schreibfluss).

¹⁸ Vgl. Weber 1996

¹⁹ Mitterer 1992, S. 48

Da Selbstreferentialität, wie in der Einleitung bereits angeführt, auch in semiotisch orientierten Analysen eine Rolle spielt und auch im Rahmen der Analyse des Untersuchungsgegenstandes in dieser Arbeit Verwendung finden wird, werde ich ebenfalls auf den Diskurs der Selbstreferentialität in der Semiotik (vgl. Nöth 2007) eingehen.

1.3 Untersuchungsgegenstand

Um sich einem konkreten Untersuchungsgegenstand im Rahmen der Methodik der Diskursanalyse nähern zu können, muss die Methode zunächst im Kontext von qualitativer Sozialforschung verortet und erläutert werden, wie sie zum anderen auf den Gegenstandsbereich audiovisueller Medien bezogen werden kann. Dazu werde ich mich in einem ersten Schritt der Näherung an den Untersuchungsgegenstand mit der systematischen Filmanalyse²⁰ (nach Helmut Korte) und mit der Theorie postmoderner Erzählstrategien als Instrumentarien²¹ beschäftigen, um das Diskursfragment als (kulturellen) Text analysieren und dadurch überhaupt erst greifbar machen und für die konkrete Diskursanalyse aufbereiten zu können.

Der Spielfilm „INLAND EMPIRE“ (USA/PL/FR, David Lynch, 2006) von David Lynch soll im Rahmen dieser Arbeit konkreter Untersuchungsgegenstand sein. Der Film hinterlässt, zumindest so meine persönliche Erfahrung, nicht nur nach erstmaligem Betrachten den Zuschauer oder die Zuschauerin ratlos und verwirrt. Das Rezeptionsverhalten kann keinen Halt an gängigen, linearen Narrationsstrategien finden, rationale Erklärungsmuster scheinen ins Leere zu laufen. Selbstbezüglichkeiten und –referentialitäten, intertextuelle Verweise sowie Paradoxien scheinen dafür, vor allem bezogen auf das Film- bzw. Mediensystem bzw. wahrnehmungstheoretisch, zuhauf vorzukommen. Wie kann man mit diesem Filmdokument als Diskursfragment umgehen? Welche Ansätze mit Bezug auf die theoretischen Konzepte der Selbstreferentialität können Verwendung finden, um aus diesem kulturellen Text ein sinnvolles Ganzes im Rahmen der gegenwärtigen Medienkultur zu formen? Welche Diskurse greift der Film auf?

²⁰ Korte 2004

²¹ Steinke 2007, Orth 2005

Im Rahmen der Beschäftigung mit den Phänomenen der Selbstreferentialität, Selbstreflexivität und Selbstreflexion im Spielfilm soll unter anderem auf Untersuchungen von Gloria Withalm eingegangen werden, welche mit den „Feldern der filmischen Selbstreferentialität“ (vgl. Withalm 1999) aus dem Blickwinkel einer systemtheoretisch orientierten Semiotik versucht hat, die Begrifflichkeiten empirisch einzusetzen.

2 Methode: Kritische Diskursanalyse

Im Rahmen der Untersuchung und dem spezifischen Erkenntnisinteresse habe ich mich für die Methode der Diskursanalyse entschieden. Der Begriff der Diskursanalyse bezieht sich auf keine einheitliche oder von vorne herein festgelegte Forschungsmethode, sondern stellt einen Oberbegriff für ein heterogenes Feld von methodischen Zugängen dar.

„Ein zentrales Kennzeichen der Diskursanalyse ist dabei eine sehr komplexe, aufwendige Methodologie, die sich unter anderem an dem Problem zu bewähren hat, dass der Forschungsgegenstand nicht nur prinzipiell als ein Konstrukt definiert ist, sondern auch durch die Forschungsfragen und letztlich durch die Methode selbst konstruiert wird.“²²

Die Diskursanalyse weist die Probleme des Bedingungsgefüges von Theorie, Methode, Gegenstand und Erkenntnis von Wissenschaft explizit aus und bindet sie in reflexiverweise an die gesellschaftlichen Bedingungen von Theoriebildung zurück. Die Diskursanalyse passt insofern zum der Arbeit zugrundegelegten theoretischen Raster des Konstruktivismus und der Systemtheorie, welcher ebenfalls von der (methodischen) Hervorbringung von Wahrheit bzw. Wirklichkeit ausgeht. Die Diskurstheorie bzw. die Kritische Diskursanalyse kann prinzipiell im Bereich der Qualitativen Sozialforschung eingeordnet werden.

Diskurstheorie sieht eine „objektive Wahrheit“ nicht vor, wie Jäger anmerkt²³, „nur jeweils gegebene historische Gültigkeiten, die als angebliche Wahrheiten zeitweilig durchgesetzt, aber auch infragegestellt werden können. Ein absolutes Kriterium für Richtig und Falsch gibt es danach nicht, sondern immer nur die Notwendigkeit, solche zeitweiligen Gültigkeiten zu problematisieren und zu kritisieren, wobei ethische Gesichtspunkte innerhalb diskursiver Kämpfe als Kriterien für die Kritik herangezogen werden müssen.“²⁴

²² Fellner 2006, S. 53

²³ Jäger 2004, S. 54

²⁴ Jäger 2004, S. 54

Qualitative Sozialforschung produziert in ihren Verfahren Texte, die infolge ausgewertet und interpretiert werden müssen.²⁵

Jäger versucht die Frage zu beantworten, wie sich Diskurs und individuelles Bewusstsein vermitteln²⁶; gemeint ist das Problem des Verhältnisses von Individuum und Gesellschaft. Dazu nimmt er Ausgang bei der Tätigkeitstheorie A.N. Leontjews, welcher zwischen Subjekt und Objekt die vermittelnde *Tätigkeit* als zentrales Element einführt. Diese Vermittlungstätigkeit erklärt einerseits die Herausbildung des konkreten Subjektes ebenso wie des Diskurses als *Produkt* menschlicher Tätigkeit.

„Die Menschen haben versucht, den Wirklichkeiten Bedeutungen *zuzuweisen*, sich sozial darauf ‚geeignet‘, welchen Wirklichkeitsausschnitten welche Bedeutung zugewiesen wird. Diese menschlichen Produkte werden weitergegeben, bei gleichzeitigem tätigen Auseinandersetzungen mit diesen Wirklichkeitsausschnitten, und von den Kindern gelernt. Diese Bedeutungszuweisungen sind, im Weltmaßstab gesehen, durchaus unterschiedlich verlaufen, weil an verschiedenen Orten verschiedene Wirklichkeitsausschnitte (überlebens-)wichtig wurden. Pure Widerspiegelung findet nicht statt.“²⁷

Problem der Tätigkeitstheorie, so Jäger, ist, dass das „Gegebensein gesellschaftlicher Diskurse als eigenständige Materialitäten sui generis“²⁸ nicht in den Blick kommt. Leontjew glaubt noch immer daran, dass Bedeutungen der Welt *entnommen* werden können, sieht jedoch nicht, dass Bedeutungen immer von Menschen *zugewiesen* werden, wobei Jäger der Tätigkeitstheorie das Verdienst anrechnet, die Herausarbeitung „der generellen Struktur menschlicher Tätigkeit als Tätigkeit im sozialen Kontext“²⁹ als Voraussetzung für ein adäquates Verständnis von Bedingungen menschlichen Tuns bereitgestellt zu haben. Die Relikte der Widerspiegelungs- bzw. Repräsentationstheorie werden somit hinter sich gelassen.

Gegen Leontjew und die Sprachwissenschaft in der Tradition Saussures führt Jäger ins Feld, dass eine Wissenschaft, welche von der Sprache äußerlichem abstrahiert, d.h.

²⁵ Vgl. Jäger 2004, S. 55

²⁶ Vgl. Jäger 2004, S. 77

²⁷ Jäger 2004, S. 108

²⁸ Jäger 2004, S. 112

²⁹ Jäger 2004, S. 112

welche von der Bedeutung abstrahiert, absurd sei: „Sprechen in Absehung vom Denken zu untersuchen, ist ein Unding.“³⁰ „Diskurse sind selbst Materialitäten sui generis, wie andere Materialitäten auch. Daher beansprucht auch die Diskurstheorie, eine *materialistische* Kulturtheorie zu sein.“³¹ Die Materialität des Diskurses muss notwendigerweise unterstellt werden, denn nur so kann ein Diskurs als Gegenstand empirischer Forschung untersucht werden. Weiters wird der Materialität des Diskurses eine gewisse Eigenlogik unterstellt. Michel Foucault führt zu diesem Zwecke den Begriff des *Dispositivs* ein, welchen er kennzeichnet als „ein aus Symbolkomplexen und praktisch-institutionell geregelten Machtgefügen konstruiertes Netz, welches Diskurse organisiert“³².

Michel Foucault fasst den Begriff des Dispositivs wie folgt zusammen:

„Was ich unter diesem Titel festzumachen versuche, ist erstens ein entschieden heterogenes Ensemble, das Diskurse, Institutionen, architekturelle Einrichtungen, reglementierende Entscheidungen, Gesetze, administrative Maßnahmen, wissenschaftliche Aussagen, philosophische, moralische oder philanthropische Lehrsätze, kurz: Gesagtes ebenso wie Ungesagtes umfasst. Soweit die Elemente des Dispositivs. Das Dispositiv selbst ist das Netz, das zwischen diesen Elementen geknüpft werden kann.“³³

Diskurse seien demnach regelhaft organisiert und konstruieren ihre Gegenstände, sowie eine mögliche Rede von *Wahrheit*. Weiters wird die Diskurslogik von der Eigenlogik der Diskursmedien, welche durch die Umstände der Produktion, Distribution und Rezeption charakterisiert werden können, *medial* bestimmt. Durch die sprachliche Verfasstheit von Diskursen, sind sie notwendigerweise an sprachliche Systeme, dadurch auch an deren „polyseme Struktur“³⁴ gebunden und haben konnotativen Charakter.

³⁰ Jäger 2004, S. 113

³¹ Jäger 2004, S. 116

³² Fellner 2006, S. 54

³³ Foucault, zit. nach Fellner 2006, S. 51 f.

³⁴ Vgl. Fellner 2006, S. 55

Infolge soll erarbeitet werden, was unter einem *Text* verstanden werden kann, der wiederum selbst elementarer Bestandteil von Diskurstheorie ist, die ihrerseits den Bezug zu gesellschaftlichen Bedingungen nicht außer Acht lassen darf.

Texte sind nie etwas Individuelles, sondern immer historisch und sozial rückgebunden, anders gesagt: enthalten Fragmente eines sozio-historischen Diskurses.

„Diese Elemente bezeichne ich als *Diskursfragmente*. Sie *sind* Bestandteile bzw. Fragmente von *Diskurssträngen* (=Abfolgen von Diskursfragmenten mit gleicher Thematik), die sich auf verschiedenen *Diskursebenen* (=Orte, von denen aus gesprochen wird, also Wissenschaft, Politik, Medien, Alltag etc.) bewegen und in ihrer Gesamtheit den *Gesamtdiskurs* einer Gesellschaft ausmachen, den man sich als ein großes wucherndes *diskursives Gewimmel* vorstellen kann; zugleich bilden Diskurse (...) die jeweiligen Voraussetzungen für den weiteren Verlauf des gesamtgesellschaftlichen Diskurses.“³⁵

Ein Text „enthält Elemente von Diskurs und stellt ein Arbeitsprodukt menschlicher Tätigkeit dar. (...) [D]ie Arbeitsergebnisse der am Diskurs Beteiligten (werden) auch für andere zur Verfügung gestellt, ‚kommuniziert‘, (...) unter Zuhilfenahme konventionalisierter sprachlicher Zeichen“³⁶.

Jäger kommt zu folgender Definition von Text³⁷:

- *Text* ist das sprachliche Ergebnis einer individuellen Tätigkeit oder des Denkens
- zum Zwecke der Weitergabe (Kommunikation) an andere.
- Voraussetzung zur Produktion ist das Vorhandensein von Wissen, welches in einem Lernprozess zustande gekommen ist und welches der Mensch, der verstrickt ist in bestehende gesellschaftliche Diskurse, ständig weiterentwickelt.
- Menschen, die über Wissen verfügen, folgen in der konkreten Situation bestimmten *Bedürfnissen*
- und sind infolgedessen mit *Motiven* ausgestattet,
- welche mit einem bestimmten *Ziel*
- unter Beachtung der Rezeptionsbedingungen (durch andere)

³⁵ Jäger 2004, S. 117

³⁶ Jäger 2004, S. 117

³⁷ Vgl. Jäger 2004, S. 118

- unter Zuhilfenahme sprachlicher/gedanklicher Mittel, die zum Aufbau zusammenhängender Handlungen, Tätigkeiten, Themen benötigt werden, „schriftlich oder mündlich Text(e) als Resultate ihrer (Sprech-/Denk-)Tätigkeit somit auch nach Maßgabe eines bestimmten Tätigkeitsziels produzieren“³⁸.

„Einen Text zu analysieren und zu interpretieren, zum Zwecke, ohne zu verstehen, seine Wirkung und die damit verbundenen mehr oder minder eigennützigen Interessen einschätzen zu können, ihn als Bestandteil(e) eines gesellschaftlichen und historisch verankerten Gesamtdiskurses und oder eines oder mehrer Diskursstränge begreifen zu können, erfordert es, ihn als ganzen in diesem vorerst noch grob skizzierten Zusammenhang zu sehen. Erst dann wird Textanalyse zur Diskursanalyse.“³⁹

Die traditionelle Textanalyse ist zwar notwendiger Bestandteil, aber für sich alleine nicht aussagekräftig, sofern nicht Texte als Bestandteile von Diskursen aufgefasst werden.

Diskurse selbst sind eher als Anwendungsvorlagen für individuelle Subjektivitätsbildung zu verstehen. Ein bekanntes Beispiel für die Anwendung einer diskursiven Vorgabe auf Subjekte ist die sogenannte ‚Identifikation‘ von Jugendlichen mit Stars aus populären Filmen. Die entsprechende Figur im Film darf nicht als *Abbild von Realität* verstanden und demzufolge nicht als solches analysiert werden, sondern ist genau umgekehrt als *Vorgabe für Realität* zu bestimmen. Der künstlerische Diskurs (im weitesten Sinne) informiert das Subjekt und ist nicht im ontologischen Sinne vorgelagertes.

„Der Diskurs ist überindividuell, während der einzelne Text ein individuelles Produkt ist, den ein einzelner Mensch, der dabei zugleich immer als in die Diskurse verstrickter vorzustellen ist, als gedanklichen Zusammenhang produziert. (...) Aber keines der Individuen determiniert den Diskurs. (...) Was dabei herauskommt ist etwas, das so keiner gewollt hat, an dem aber alle in den verschiedensten Formen und Lebensbereichen (mit unterschiedlichem Gewicht) mitgestrickt haben.“⁴⁰

Das Individuum ist demzufolge im Diskurs tätig, in den sozialen Diskurs verstrickt. Dieses Verständnis von Diskurs ist mehr oder weniger äquivalent zu Schmidt's Konzeption der „Geschichten&Diskurse“, welcher den Aktanten ebenfalls immer in

³⁸ Jäger 2004, S. 119

³⁹ Jäger 2004, S. 119

⁴⁰ Jäger 2004, S. 148

Geschichten&Diskursen, verstanden als Handlungs- und Kommunikationszusammenhänge, verstrickt sieht und in diesen auch sozialisiert wird, mit dem zusätzlichen Hinweis, dass es außerhalb dieses Zusammenhanges keinen angebbaren Ort für die Aktanten gibt – d.h. es kann *nie* von einer Position „Jenseits des Diskurses“ gehandelt oder kommuniziert werden.

Folgende terminologische Vorschläge werden von Jäger gemacht, um die Struktur des Diskurses durchschau- und analysierbar machen zu können⁴¹:

- *Spezialdiskurse* und *Interdiskurs*

Jäger unterscheidet zwischen Spezialdiskursen der Wissenschaften und dem Interdiskurs, wobei alle nicht-wissenschaftlichen Diskurse als Bestandteil des Interdiskurses aufgefasst werden. Die Grenzen sind nicht abgeriegelt, sondern durchlässig, sodass Elemente des wissenschaftlichen Diskurses ständig in den Interdiskurs einfließen können.

Spezialdiskurse sind inhaltlich durch spezifische Gegenstände und formal durch ihre relative Geschlossenheit charakterisiert, v.a. in wissenschaftlichen Diskursen lässt sich dies gut erkennen – es dominiert in der Funktionsweise eines Spezialdiskurses die eindeutige Denotation (durch den Versuch der Ausschließung von Mehrdeutigkeiten und Konnotationen)⁴².

Interdiskurse können gekennzeichnet werden durch ihre Offenheit und Vielzahl an Anschlüssen zu anderen Diskursen. Sie sind locker an andere Diskurse, wie Spezialdiskurse, Alltagsdiskurse oder weitere Interdiskurse, angebunden und vermitteln zwischen diesen. Interdiskurse sind die „Gesamtheit all der Diskurselemente (...), die nicht speziell, sondern mehreren Einzeldiskursen gemeinsam sind“⁴³.

- *Diskursfragmente*

Als Diskursfragment wird ein Text oder Textteil bezeichnet, der ein bestimmtes *Thema* behandelt, z.B. das Thema „Ausländer“. Als genauere Bezeichnung von *Thema* führt Link die „diskursive Energie“ an, welche in einem Thema steckt, dass z.B. entgegengesetzte diskursive Positionen in Debatten anzuheizen

⁴¹ Vgl. Jäger 2004, S. 158 ff.

⁴² Vgl. Fellner 2006, S. 28

⁴³ Link zit. nach Fellner 2006, S. 28

imstande ist – dies wären z.B. brisante Themen. Verglichen wird das *Thema* auch mit einem Magneten, welcher viele Aussagen zu einem Thema um sich kumuliert, nicht nur kurzfristig, sondern mittel- und langfristig. Als *Thema* kann auch bezeichnet werden, wovon die Rede ist.

- *Diskursstränge*

Ein *Diskursstrang* besteht aus Diskursfragmenten gleichen Themas. Ein synchroner Schnitt durch einen Diskursstrang ermittelt was zu einem bestimmten Zeitpunkt gesagt wurde, sagbar ist bzw. war. Es handelt sich um Abfolgen von Mengen thematisch einheitlicher Diskursfragmente. Diskursstränge können sich jedoch untereinander verschränken, d.h. sich gegenseitig beeinflussen.

- *Dikursive Ereignisse*

Hierbei handelt es sich um medial groß herausgestellte Ereignisse, welche Richtung und Qualität des Diskursstranges m.o.w. stark beeinflussen.

Diskursive Ereignisse erlauben es darüber hinaus, den *diskursiven Kontext* nachzuzeichnen und diesen zu konturieren bzw. markieren. Es können dann Rückbindungen zu anderen diskursiven Ereignissen, die zum selben Diskursstrang gehören, passieren.

- *Diskursebenen*

Man kann *Diskursebenen* als *soziale Orte* bezeichnen, von denen aus jeweils gesprochen wird.

- *Diskurspositionen*

Hier ist der spezielle politische Standort einer Person oder eines Mediums gemeint. Es handelt sich um den *ideologischen Ort*, von dem aus argumentiert wird, welcher als Resultat der individuellen Verstricktheiten angesehen werden kann, welche zu bestimmten ideologischen oder weltanschaulichen Standpunkten geführt haben.

- *Gesamtgesellschaftlicher Diskurs / Diskurs(strang)verschränkungen*

In einer Gesellschaft bildet die Gesamtheit der Diskursstränge den gesamtgesellschaftlichen Diskurs, welcher ein verzweigtes und ineinander verschränktes Netz darstellt. Diskursanalyse versucht dieses Netz zu entwirren.

In der Regel passiert dies so, dass einzelne Diskursstränge auf einzelnen Diskursebenen herausgearbeitet werden und infolge weitere Analysen angeschlossen werden. Anschließend wird versucht die Beziehung der Diskursstränge zueinander zu bestimmen. Beispiel: Wie ist der politische Diskursstrang in den medialen oder alltäglichen hinein verzahnt?

Beachten muss man hierbei, dass einzelne Texte Bezüge zu verschiedenen Diskurssträngen aufweisen können, d.h. in einem Text können verschiedene Diskursfragmente enthalten sein.

Wichtig ist festzuhalten, dass Diskursstränge niemals isoliert auftreten, „sondern immer als Bestandteile des gesamtgesellschaftlichen Diskurses aufgefasst werden müssen“⁴⁴.

- *Geschichte, Gegenwart und Zukunft der Diskursstränge*

Diskursstränge haben eine Geschichte, eine Gegenwart und eine Zukunft. Größere Zeiträume diskursiver Abläufe müssen analysiert werden.

Wie wirkt nun der Diskurs auf individuelles und kollektives Bewusstsein? Vor allem die Medienwirkungsforschung ist hier von Belang. Welche Folgen haben die Wirkungen von Diskursen? Der einzelne Text, so Jäger, wirkt minimal und nicht nachprüfbar – der Diskurs hingegen, mit „seiner fortdauernden Rekurrenz von Inhalten, Symbolen und Strategien (erzielt) nachhaltige Wirkung, indem er im Laufe der Zeit zur Herausbildung und Verfestigung von ‚Wissen‘ führt“⁴⁵. Entscheidend sei der ständige Wiederholungseffekt der Applikationsvorlagen, das massenhafte Recycling der Symbole, welches in der frühesten Kindheit beginnt und das Bewusstsein formiert. Analysen eines einzelnen Dokumentes (Diskursfragmentes) sind jedoch immer auch als Exemplar einer Gattung von Diskurssträngen zu sehen.

Materialaufbereitung und *Analyse* stellen das Herzstück von Diskursanalyse dar. Wichtig ist, dass einzelne Diskursfragmente nicht als Produkt eines einzelnen Individuums angesehen werden dürfen, sondern als Bestandteile eines (sozialen) Diskurses. „So kann z.B. von der Wirkungsabsicht eines Autors die Rede sein. Ihre

⁴⁴ Jäger 2004, S. 167

⁴⁵ Jäger 2004, S. 170

Erfassung dient aber nicht der Bestimmung der Autorintention, sondern ausschließlich dem Zweck, Wirkungen des Diskurses insgesamt zu erfassen.“⁴⁶

Analyseschritte

- Zunächst muss der thematische Bereich festgelegt werden und auf welcher diskursiven Ebene man die Analyse beginnen möchte. Für das Materialcorpus sind alle wesentlichen Medien heranzuziehen, zu sichten und zu archivieren.
- *Institutioneller Rahmen*: Jedes Diskursfragment steht in einem institutionellen Kontext. Dazu gehört Medium, Rubrik, Autor, evt. Ereignisse. Die Textsorte muss bestimmt werden. Spielt der Text auf historische Ereignisse oder Quellen des Wissens an? Wie ist der Autor in die Diskursstränge eingebunden? Wer ist der Autor? Wie lässt sich seine Diskursposition charakterisieren?
- *Text-Oberfläche*: Zunächst muss eine Aufbereitung des Textes erfolgen.
- *Sprachlich-rhetorische Mittel*: Spielen die vorhandenen Substantive auf Vorwissen an?
- *Inhaltlich-ideologische Aussagen*: In fast jedem Text finden sich ideologische Einschätzungen im Hinblick auf das Verständnis von Gesellschaft, das allgemeine Menschenbild, Positionierung zu Technologien, Fragen der Ökologie, auf erwartbare Zukunftsentwicklungen, Fragen menschlicher Existenz, auf Normalität- und Wahrheitsvorstellungen allgemein etc.
- *Interpretation (eigentliche Diskursanalyse von Diskursfragmenten)*: Alle „Fakten“, die mittels vorstehenden Punkten erarbeitet wurden, müssen im Zusammenhang gesehen werden – dabei geht es nicht nur um das vom Autor oder von der Autorin Gemeinte, sondern auch um das, was beim Leser/Hörer/Zuschauer und Leserin/Hörerin/Zuschauerin des Textes „ankommt“, also um die Wirkung. Jeder Leser und jede Leserin kann den Text natürlich anders verstehen, als vom Analysanden entschlüsselt worden ist. „Als Fragment eines Diskurses steht der Text in gewisser Weise als Exemplar seiner Gattung da (...). Als ein solches Exemplar ist er für die Diskursanalyse interessant. Exemplar einer Gattung bedeutet hier nicht, dass ein solches Fragment die gesamte Gattung in all ihren Facetten repräsentiert. Es tut dies jedoch in gewissen Ausschnitten. Daher ist es auch erforderlich, eine gewisse Anzahl von Texten zugleich zu untersuchen,

⁴⁶ Jäger 2004, S. 173

wenn man den Diskursstrang („die Gattung“), zu der er gehört, als ganzen in den Blick bekommen möchte, wenn man ihn *vollständig* und *in der ganzen Bandbreite seiner Wirkung* erfassen will“⁴⁷.

Folgende Fragen könnten bei der Darstellung des Diskursfragments beantwortet und im Detail begründet werden:

- Welche „Botschaft“ vermittelt dieses Diskursfragment?
- Welcher sprachlichen Mittel bedient sich der Autor? Wie sind diese bezüglich ihrer Wirksamkeit einzuschätzen?
- Welche Zielgruppe wird versucht anzusprechen?
- „Welche Wirksamkeit im Hinblick auf die Veränderung von dominanten oder subalternen Diskursen (...) beabsichtigt der/die SprecherIn und die spezifische Ideologie/Weltsicht, in deren Rahmen er steht, angesichts der aktuellen politischen und sozioökonomischen Auftreftsbedingungen bei der Bevölkerung (...)“⁴⁸
- In welchem diskursiven Kontext steht das Diskursfragment?
- Welche gesellschaftlichen Bedingungen gehen in den Text ein?
- Wie ist das Verhältnis zum hegemonialen Diskurs beschaffen?

⁴⁷ Jäger 2004, S. 184

⁴⁸ Jäger 2004, S. 185

3 Theoretische Grundlagen von Kommunikation

3.1 Theoriediskussion

Theorie gilt, als Gegenbegriff zu Praxis, in der heutigen Zeit, zumindest wenn man Stefan Webers Eindruck teilen möchte⁴⁹, als zum Teil angefeindeter Begriff im Rahmen der Studienschaft der Kommunikationswissenschaft. *Wozu Theorie?*⁵⁰

Moderne Wissenschaft definiere sich dadurch, im Kreislauf von Theorie, Empirie, Praxis und Methodologie Ergebnisse zu produzieren, was nicht ausschließt, dass es das eine ohne das andere nicht geben könnte (d.h. reine Theoriedebatten oder nur praktische Auftragsforschung). Im Idealfall von Forschung wird *eine* Theorie aus einem breiten Theorien-Spektrum ausgewählt, mittels derer sich angemessene Beobachtungsmöglichkeiten auf einen Untersuchungsgegenstand ergeben. Aufbauend auf den Prämissen und Grundbegriffen dieser Theorie wird versucht Hypothesen zu generieren, die im Anschluss mit einer geeigneten empirischen Methodik überprüft werden sollen um die Hypothesen entsprechend veri- oder falsifizieren zu können und dadurch schlussendlich auch eine Rückbindung an die Theorie erlauben.

Die Frage *wozu Theorie?* könnte so beantwortet werden, dass sie „ihren Stellenwert als forschungsleitende und strukturierende Perspektive haben muss“⁵¹.

Weber differenziert⁵² den Begriff der Theorie in:

- Paradigmen
- Supertheorien
- Basistheorien
- Theorien mittlerer Reichweite

Diese Differenzierung ist auf vertikaler Ebene zu sehen, wobei Paradigmen einen „totalitären“ Anspruch im Sinne eines übergeordneten Weltbildes hegen und andere,

⁴⁹ Weber 2003, S. 12

⁵⁰ Das WIFI (Wirtschaftsförderungsinstitut) wirbt zur Zeit (im Juni/Juli 2009) mit dem Slogan „Theorie ist grau – Praxis ist grün“ für das aktuelle Kursbuch, was ebenfalls in Richtung diskursive Anfeindung von Theorie deutet.

⁵¹ Weber 2003, S. 14

⁵² Weber 2003, S. 16 ff.

widersprechende Paradigmen in der Regel ausschließen, Supertheorien hingegen einen allumfassenden Anspruch, einen Universalitätsanspruch, verfolgen, in dem Sinne, dass sie als Theorien über andere Theorien gesehen werden wollen – die Systemtheorie wäre nach Weber eine Supertheorie⁵³, da sie versuche Gesellschaft (aus der Gesellschaft heraus) als Ganze zu begreifen.

Basistheorien stellen dahingegen keinen Totalitäts- oder Universalitätsanspruch, sondern bieten logisch-konsistente Sets von Begrifflichkeiten an, um sie sowohl theoretisch verankern als auch empirisch nutzbar machen zu können. (Gerade die *nicht*-empirische Anwendbarkeit der Systemtheorie Luhmanns wird immer ins Feld gegen sie geführt.) „Basistheorien stellen einen Pool an Begriffen zur Verfügung, die miteinander relationiert ein Modell bzw. eine Denklogik ergeben, die in der Regel den Anspruch erhebt, die Wirklichkeit in irgendeiner Form strukturiert zu erfassen.“⁵⁴

In die letzte Kategorie der „Theorien mittlerer Reichweite“ fallen in diesem Zusammenhang vor allem Theorien, welche sich nur einem einzigen ausgewählten Forschungsstand bzw. Phänomen widmen – dies wären in der Kommunikationswissenschaft z.B. Ansätze in der Medienwirkungsforschung wie *Uses-and-gratifications-approach*, *Agenda-Setting-Ansatz* oder die These der *Schweigespirale*, sowie im Bereich der Kommunikatorforschung die *Gatekeeper-Forschung* oder *Nachrichtenwert-Ansätze*.

Die im folgenden zu skizzierenden Theorieangebote von Konstruktivismus und Systemtheorie, die für die vorliegende Arbeit für die Diskursanalyse des Selbstreferentialitäts- und Paradoxiediskurses als plausibel bewertet und ausgewählt wurden, würden sich nach der Klassifizierung von Weber auf der Ebene der Basistheorien verorten lassen und sind nicht einem einzelnen wissenschaftlichen Fach zuzuordnen, sondern versammeln aus den entsprechenden wissenschaftlichen Diskursen Erkenntnisse aus so unterschiedlichen Bereichen wie der Neurobiologie und Kybernetik, sowie Psychologie auf seiten der Naturwissenschaften, und andererseits

⁵³ Im Gegensatz dazu bezeichnet Jahraus (2003, S. 84 f.) die Systemtheorie Luhmanns als „Metatheorie“, da sich eine Supertheorie zu ihrem Objektbereich in kritisch-reflexive Distanz setzen können müsste, was die Systemtheorie nicht zu leisten imstande wäre.

⁵⁴ Weber 2003, S. 19

aus den Kulturwissenschaften wie der Soziologie, die zusammen den interdisziplinären Diskurs des Konstruktivismus und Systemtheorie ergeben.

Weiters wurden diese beiden Theorie-Settings aufgrund des hier verfolgten Erkenntnisinteresses in Bezug auf die Begriffe Selbstreferentialität und Paradoxie ausgewählt, da diese Begriffe zum Teil aus den Grundlagentheorien hervorgehen bzw. eine zentrale Stellung in diesen einnehmen. Im folgenden soll näher auf die Einbettung der Begriffe im Kontext der generellen Begrifflichkeiten der Theorien eingegangen werden, um im Anschluss daranz gezielt, den Stellenwert von Selbstreferentialität und Paradoxie herausarbeiten zu können und für den weiteren Gang der Arbeit nutzbar zu machen.

3.2 Medientheorien

3.2.1 Konstruktivismus

3.2.1.1 Allgemeines

In der Philosophiegeschichte beschäftigte sich die ganze abendländische Tradition mit der Frage, ob es eine Außenwelt, eine ‚Realität‘ da draußen gibt oder ob diese vielmehr erst durch Sinneswahrnehmungen erzeugt wird. Es haben sich traditionell *ontologische* Positionen herausgebildet, welche die Existenz und prinzipielle Erkennbarkeit einer real existierenden Außenwelt behaupten, d.s. Realismus, Materialismus oder Essentialismus.

Im Gegensatz dazu gab es immer (wieder) Strömungen, welche entgegen den realistischen Positionen annahmen, dass eine Außenwelt nicht gegeben sei, sondern vielmehr erst entdeckt, enthüllt oder durch unsere Sprache oder Sinneswahrnehmungen überhaupt erst aufgebaut und erzeugt würde. Diese Positionen interessieren sich nicht für das Wesen, das Sein der Dinge (Essentialismus – Was-Fragen) sondern vielmehr für das Werden von Etwas⁵⁵, für den Akt des Erkennens (Wie-Fragen). Diese sind *epistemologische* Positionen, wie z.B. Konstruktivismus, Idealismus oder Nominalismus. Eine Ahnenreihe des (radikalen) Konstruktivismus führt vor allem der konstruktivistische Philosoph Ernst von Glasersfeld immer wieder an: Vorsokratiker, Locke, Hume, Bentham, Vico, Kant, Schopenhauer⁵⁶.

Maßgeblich zur Ausformulierung des Konstruktivismus waren folgende Personen, aus zT unterschiedlichen wissenschaftlichen Disziplinen:

- Gregory Bateson (Biokybernetiker) modellierte einen Informationsbegriff als doppelte Differenz, als „Unterschied, der bei einem späteren Ereignis einen Unterschied ausmacht“⁵⁷

⁵⁵ Vgl. den Titel von Maturana, Humberto R. / Pörksen, Bernhard (2002): *Vom Sein zum Tun*. Die Ursprünge der Biologie des Erkennens. Carl Auer System Verlag, Heidelberg.

⁵⁶ Vgl. Glasersfeld, Ernst von (1997): *Radikaler Konstruktivismus. Ideen, Ergebnisse, Probleme*. Suhrkamp, Frankfurt a. M.

⁵⁷ Bateson zit. nach Weber 2003, S. 182

- Heinz von Förster (Kybernetiker) entwickelte mit der Kybernetik zweiter Ordnung⁵⁸ (Kybernetik der Kybernetik) die Basis für den Wechsel des Fokus vom Beobachteten auf den Beobachter selbst (Beobachtung von Beobachtung).
- Humberto R. Maturana (Neurobiologe) gilt als der wichtigste Begründer des Konstruktivismus, welcher mit der Theorie der Autopoiesis den Grundstein für eine Biologie des Erkennens gelegt hat. Erkennen wird nach Maturana nicht als Abbildung einer Außenwelt, sondern als aktive Konstruktion von Welt im Nervensystem verstanden.
- Ernst von Glasersfeld (Philosoph) hat den sog. *Radikalen Konstruktivismus* entwickelt, welcher sich u.a. auf die Thesen Maturanas und von Försters stützt. Er beruft sich zwar auf naturwissenschaftliche Modelle, platziert den Konstruktivismus aber mehr oder weniger stringent in eine philosophische Geschichte. Eine absolute Realität wird zwar nicht geleugnet, aber als unerkennbar (und damit theoretisch sinnlos) verworfen. (Die Kritik, die sich hier aufdrängt, kann folgendermaßen nach Weber formuliert werden: „Wenn die Realität unerkennbar ist, wie wäre dann erkennbar, dass sie unerkennbar ist.“⁵⁹)

Die hier angeführten Varianten können grob in einen *naturalistischen* (Maturana, von Förster) und einen *kulturalistischen*⁶⁰ Konstruktivismus eingeteilt werden. Ein Konstruktivismus im medien- und soziokulturellen Umfeld lässt sich bei Siegfried J. Schmidt ausmachen, auf den hier in der vorliegenden Arbeit, aufgrund der kulturellen- und gesellschaftlichen Relevanz im Hinblick auf Medien, noch näher eingegangen werden wird.

Folgende Grundbegriffe werden im Konstruktivismus verhandelt:

- Autopoiesis (Selbstproduktion)
- Operationale Geschlossenheit
- Strukturelle Koppelung
- Beobachter
- Konstruktion
- Wirklichkeit vs. Realität

⁵⁸ Vgl. dazu Kapitel 8 dieser Arbeit

⁵⁹ Weber 2003, S. 196

⁶⁰ Weber 2003, S. 184

- Viabilität vs. Wahrheit

Vor allem werde ich im folgenden auf die Thematik des Beobachters und der mit dieser These verbundenen notwendigen Selbstreferentialität bzw. Rekursivität im Zusammenhang mit der Konstruktion von Wirklichkeit näher eingehen.

Auch wenn der naturalistische Konstruktivismus Maturanas und Varelas oft kritisiert wurde⁶¹, ist es meiner Ansicht nach wichtig, diesen im Rahmen einer Einführung in konstruktivistische Diskurse ausführlicher darzustellen, da sämtliche Begrifflichkeiten und Konzepte konstruktivistischer und systemtheoretischer Theoriebildung wesentlich auf die Konzeption der beiden aus dem naturwissenschaftlichen Bereich kommenden Autoren zurückgehen bzw. von hier aus weiterentwickelt wurden. Ob man infolge einer naturalistischen Argumentationsweise verbunden bleibt, sei dahingestellt. Auch Siegfried J. Schmidt verabschiedete sich von einer solchen, wie man den Untertitel „Abschied vom Konstruktivismus“ seines Buches „Geschichten & Diskurse“ vielleicht lesen könnte.

3.2.1.2 Konstruktivismus nach Humberto R. Maturana und Francisco Varela

Die folgenden Überlegungen zum *naturalistischen* Konstruktivismus beziehen sich im wesentlichen auf das Werk „Der Baum der Erkenntnis“ von Humberto R. Maturana und Francisco Varela (1987). Die Zielsetzung dieses Werkes ist, in ganz philosophischer Manier, das Phänomen des Erkennens zu untersuchen. Das Handeln, das Tun, welches dem Erkennen inhärent ist, wird zugleich als Ausgangspunkt sowie als Problem *erkannt*.

„Wenn wir, um das Instrument einer Analyse [d.i. das Erkennen] analysieren [also erkennen] zu können, eben dasselbe [das Erkennen] als Instrument benutzen müssen, so bereitet uns die dabei entstehende Zirkularität ein schwindelerregendes Gefühl. Es ist als verlangten wir, dass das Auge sich selbst sieht.“⁶² [Anm. von MH]

⁶¹ Hier sei nur exemplarisch die Kritik Josef Mitterers (1992) aus philosophischer Hinsicht erwähnt, auf die in der vorliegenden Arbeit noch einzugehen sein wird.

⁶² Maturana/Varela 1987, S. 29 f.

Ein wichtiger Punkt hierbei ist die angeführte *Zirkularität* und *Selbstbezüglichkeit* dieses Erkennens. Der erste Kernaphorismus, der von den Autoren formuliert wurde, lautet deshalb: „Jedes Tun ist Erkennen, und jedes Erkennen ist Tun.“⁶³ Das Phänomen des Erkennens kann demnach nicht so aufgefasst werden, als gäbe es Gegenstände/Dinge/Objekte *da draußen*, und mit zur Hilfenahme des Erkennens könne man diese unzweifelhaft beobachten bzw. beschreiben und damit eine als absolut vorausgesetzte Realität im Bewusstsein widerspiegeln oder repräsentieren.

Hinzu kommt, wie der zweite Aphorismus „Alles Gesagte ist von jemandem gesagt.“⁶⁴ besagt, dass jede Reflexion einschließlich einer über die Grundlagen des menschlichen Erkennens, notwendigerweise *in der Sprache* stattfindet, die unsere spezifische Form des menschlichen Seins und Tuns ist. „Deshalb ist Sprache auch unser Ausgangspunkt, unser Instrument des Erkennens und unser Problem.“⁶⁵

Zunächst postulieren die Autoren, hier nun naturwissenschaftlich argumentierend, dass das Charakteristische, die invariante Organisation der Lebewesen, die *Autopoiesis*⁶⁶ darstelle. Es wird angenommen, dass sich Lebewesen andauernd selbst erzeugen. Lebewesen sind autonom und diese Autonomie kann nur durch Autopoiesis zustandekommen und aufrecht erhalten werden. Auf molekularer Ebene erklärt, heißt das, dass „die molekularen Bestandteile einer zellulären autopoietischen Einheit in einem kontinuierlichen Netzwerk von Wechselwirkungen dynamisch miteinander verbunden“⁶⁷ sind, d.i. der Zellstoffwechsel. Das eigentümliche dieser zellulären Dynamik ist, dass der Zellstoffwechsel Bestandteile erzeugt, „welche allesamt in das Netz von Transformationen, das sie erzeugte, integriert werden“⁶⁸. Manche dieser Bestandteile bilden einen Rand (Membran). Diese Membran nimmt jedoch auch an den Transformationsprozessen teil und bildet gleichzeitig die Begrenzung für das Netz der Transformationen. Lebewesen ist zudem eigentümlich, dass das einzige Produkt ihrer Organisation sie selbst sind, was heißt, dass es keine Trennung zwischen Erzeuger und

⁶³ Maturana/Varela 1987, S. 32

⁶⁴ Maturana/Varela 1987, S. 32

⁶⁵ Maturana/Varela 1987, S. 32

⁶⁶ von griech. ‚autos‘ = selbst und ‚poiein‘ = machen

⁶⁷ Maturana/Varela 1987, S. 51

⁶⁸ Maturana/Varela 1987, S. 53

Erzeugnis gibt. Das Wesen der zellularen Organisation wird von Varela folgendermaßen graphisch dargestellt:

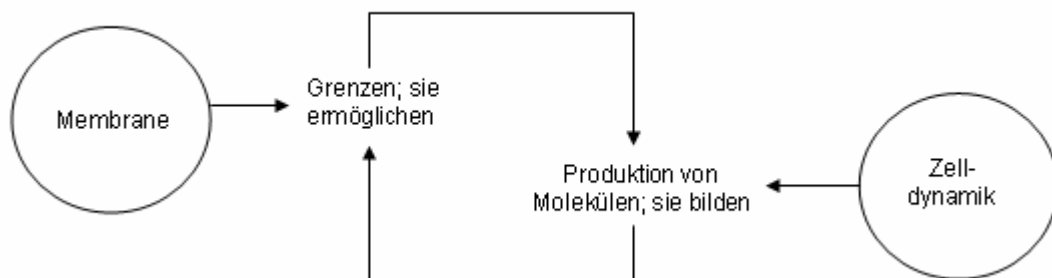


Abbildung #1: Prozess der Selbsterzeugung – zelluläre Organisation⁶⁹

Er führt zur Abbildung ergänzend an, dass das wesentliche der geschlossene Kreis sei, durch welche die Produkte auf derselben Ebene wie die Produktionsvorgänge liegen – innerhalb dessen die Unterscheidung zwischen Produzent und Produkt ihren Sinn verliert.

Unter *Ontogenese* wird die Geschichte des strukturellen Wandels einer Einheit ohne Verlust ihrer Organisation verstanden bzw. wie im Glossar beschrieben: „Ontogenese: Geschichte der Transformation einer Einheit infolge ihrer Interaktionsgeschichte ausgehend von einer Anfangsstruktur.“⁷⁰ Dieser Wandel findet in jedem Augenblick in der Einheit statt, ausgelöst durch Interaktionen die aus dem umgebenden Milieu stammen oder als Ergebnis der inneren Dynamik der Einheit verstanden werden können. Wenn sich zwei (oder mehrere) autopoietische Einheiten aneinander koppeln, haben die Interaktionen rekursiven Charakter erlangt. Die Interaktionen zwischen Einheit und Milieu bilden füreinander reziproke *Perturbationen*. Als *Perturbationen* werden Zustandsveränderungen in der Struktur eines Systems bezeichnet, welche von Zuständen in dessen Umfeld *ausgelöst*, aber nicht kausal *verursacht* werden. Die Struktur des Milieus kann demnach Strukturveränderungen auslösen, aber nicht vorschreiben, d.h. determinieren bzw. instruieren. Dies gilt natürlich auch umgekehrt für das Milieu. „Der Wandel, der aus den Interaktionen zwischen dem Lebewesen und seiner Umgebung resultiert, (wird) zwar von dem perturbierenden Agens hervorgerufen, aber von der Struktur des perturbierenden Systems determiniert.“⁷¹ Solange sich Einheit

⁶⁹ Vgl. Varela 2002, S. 297

⁷⁰ Maturana/Varela 1987, S. 273

⁷¹ Maturana/Varela 1987, S. 106

und Milieu nicht auflösen, ist das Ergebnis „eine Geschichte wechselseitiger Strukturveränderungen (...), also das, was wir strukturelle Koppelung nennen“⁷². Solange es sich nicht um eine destruktive Interaktion handelt, können wir zwischen der Struktur des Milieus und der Einheit eine Verträglichkeit (Kompatibilität) feststellen. Sie wirken füreinander als gegenseitige Quellen von Perturbationen und lösen beim anderen ständig Zustandsveränderungen aus – dieser ständige Prozess wird als *strukturelle Koppelung* bezeichnet.

Das Gesagte, so betonen die Autoren, gelte für alle Systeme und demzufolge auch für Lebewesen: das den Lebewesen eigentümliche ist, dass die Strukturdeterminiertheit sowie die strukturelle Koppelung im Rahmen der ständigen Aufrechterhaltung der Autopoiesis verwirklicht werden und alles in ihnen diesem Prozess untergeordnet bleibt. In diesem Zusammenhang heben Maturana und Varela auch das Prinzip der Unterscheidung hervor, durch welches der Beobachter erst durch eine Unterscheidung, die dieser trifft, *etwas* (Einheit) von *etwas anderem* (Hintergrund) unterscheidet und dadurch überhaupt erst hervorbringt:

„Als Beobachter haben wir ein Lebewesen als eine Einheit von einem Hintergrund unterschieden und es als eine ganz bestimmte Organisation charakterisiert. Dabei haben wir zwei Strukturen – Lebewesen und Milieu – unterschieden, welche als voneinander operational unabhängig angesehen werden, auch wenn zwischen ihnen notwendig eine strukturelle Übereinstimmung vorliegen muss (oder die Einheit löst sich auf).“⁷³

Im folgenden wird klar zwischen *Voraussagbarkeit* und *Determiniertheit* bezogen auf das Postulat der Strukturdeterminiertheit unterschieden: Voraussagen ist, nach Beobachten des gegenwärtigen Zustandes eines Systems, zu behaupten, dass ein anderer Zustand folgen wird, der sich aus der strukturellen Dynamik des Systems ergeben wird und beobachtbar ist. Eine Voraussage enthüllt demnach, welches Geschehen *wir als Beobachter erwarten*. Voraussagbarkeit ist nicht immer möglich und ist nicht dasselbe, wie den strukturdeterminierten Charakter eines Systems zu behaupten. Als Beobachter sind wir meist nicht imstande, alles über das Operieren eines Systems zu erkennen, was notwendig wäre, um eine Voraussage treffen zu

⁷² Maturana/Varela 1987, S. 85

⁷³ Maturana/Varela 1987, S. 105 f.

können. Meist geht die Beschränkung der Voraussagefähigkeit mit der Beschränkung unserer Beobachtungsfähigkeit einher. Es gibt aber auch Systeme, die ihren Zustand allein dadurch verändern, dass sie beobachtet werden, sodass bereits der Beobachter, der Voraussagen treffen will, sie aus dem Bereich der Voraussagemöglichkeit entfernt.⁷⁴ (Diese Erkenntnis wird sowohl bei Testanordnungen in der Physik berücksichtigt, genauso wie in empirischen Methoden – in der Sozialwissenschaft spricht man u.a. von „Teilnehmender Beobachtung“ – bis hin zur Quantenphysik⁷⁵, welche es ohne diese Einsicht gar nicht gäbe.)

Die wesentliche These der *operationalen Geschlossenheit des Nervensystems*, leitet Maturana aus einem Experiment mit den Sehnerven eines Frosches ab. Dabei wird einem Frosch der Sehnerv durchtrennt, das Auge um 180° gedreht und wieder eingesetzt. Die ursprünglichen Stellen der Nervenfasern wachsen wieder zusammen. Der Frosch züngelt nun jedoch, sobald sich ihm das Bild einer Fliege bietet, genau um 180° in die falsche Richtung. D.h. stellt man dem Tier mit dem *verdrehten* Auge vorne/unten eine Fliege hin, entsteht hinten/oben auf dem Bereich der Netzhaut die visuelle Perturbation, welche bei einem nicht operierten Frosch vorne/unten entstehen würde.

„Beim Nervensystem des Frosches löst dies eine sensomotorische Korrelation zwischen der Lage der Netzhaut und der Bewegung der Zunge aus und eben keine Berechnung in bezug auf eine Landkarte der Welt, wie dies einem Beobachter sinnvoll erscheinen könnte.“⁷⁶

Für das Tier gibt es kein Oben und Unten, Vorne oder Hinten, in bezug auf eine Außenwelt (wie sie für den Beobachter existiert). Vielmehr liegt eine interne Korrelation vor.⁷⁷ Folgendes längeres Zitat, aus einer anderen Publikation Maturanas, soll die operative Geschlossenheit des Nervensystems nochmals erklären und die Rolle des Beobachters hervorstreichen:

⁷⁴ Vgl. Maturana/Varela 1987, S. 134 f.

⁷⁵ „Elementarteilchen sind Wahrscheinlichkeitsstrukturen von Zusammenhängen, von übergeordneten Beziehungen, zu denen auch der Beobachter gehört. Erst durch eine Messung entsteht ein bestimmter Zustand, der dem Beobachter als Elementarteilchen *erscheint*.“ (Schmidt 1998, S. 80)

⁷⁶ Maturana/Varela 1987, S. 139

⁷⁷ Maturana/Pörksen 2002, S. 54 ff.

„Das Nervensystem operiert als ein geschlossenes Netzwerk wechselnder Relationen neuronaler Aktivitätszustände, die stets zu weiteren sich verändernden Relationen neuronaler Aktivitätszustände führen. Es existieren für sein Operieren als System lediglich die eigenen, die inneren Zustände; nur der Beobachter vermag ein Innen und ein Außen oder einen Input und einen Output zu unterscheiden und in der Folge die Einwirkung des äußeren Stimulus auf das Innere und den Organismus zu behaupten oder umgekehrt eine Einwirkung des Organismus auf die externe Welt zu diagnostizieren. Was als adäquates Verhalten beschrieben wird, ist das Ergebnis einer Beziehung, die der Beobachter festgestellt hat. Er hat die Merkmale einer äußeren Welt auf den Organismus und das Nervensystem bezogen, die jedoch nicht zum Operieren des Organismus und der Operationsweise des Nervensystems gehören.“⁷⁸

Maturana/Varela definieren *Verhalten* im Hinblick auf die zentrale Rolle des Beobachters wie folgt: „Unter ‚Verhalten‘ verstehen wir die Haltungs- und Standortveränderungen eines Lebewesens, die ein Beobachter als Bewegungen oder Handlungen in bezug auf eine bestimmte Umgebung (Milieu) beschreibt.“⁷⁹ Verhalten ist also nicht etwas, das ein Lebewesen an sich tut, sondern etwas worauf wir als Beobachter hinweisen. Dies führt weiters zur Definition von Erkenntnis, als angemessenem Verhalten, welches in einem bestimmten Kontext beobachtet werden kann. Der Kontext ist also der Bereich, welcher durch eine (explizite oder implizite) Frage umrissen wird, den *wir als Beobachter formulieren*.

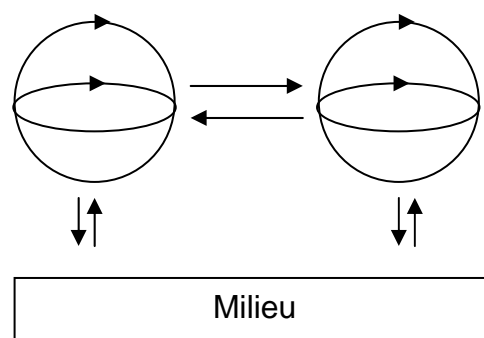


Abbildung #2: Strukturelle Koppelung⁸⁰

⁷⁸ Maturana/Pörksen 2002, S. 63

⁷⁹ Maturana/Varela 1987, S. 150

⁸⁰ Vgl. Maturana/Varela 1987, S. 84

In Abbildung #2 wird die strukturelle Koppelung graphisch dargestellt: Ein Organismus, mit operational geschlossenem Nervensystem, welcher von seiner Umwelt unterschieden werden kann, tritt in strukturelle Koppelung mit einem anderen Organismus. Es handelt sich nach Maturana/Varela um „strukturelle Koppelung dritter Ordnung“⁸¹, in welcher soziale Phänomene, zu denen auch die Kommunikation gezählt wird, entstehen. Interaktionen zwischen Organismen können einen rekursiven Charakter annehmen und führen somit „zum gemeinsamen strukturellen Driften im Verlauf ihrer Ontogenese“⁸². Die Autoren sprechen auch von *Ko-Ontogenese*. Durch das gemeinsame Driften bringen die strukturell gekoppelten, Organismen einen neuen phänomenologischen Bereich, nämlich den Bereich der sozialen Phänomene, hervor.

Soziale Systeme sind die Einheiten dritter Ordnung, die aufgrund von Koppelungen dritter Ordnung zustandekommen. Die Formen dieser Systeme können variieren, dennoch ist ihnen gemeinsam, dass eine besondere innere Phänomenologie erzeugt wird. Soziale Phänomene werden wie folgt definiert:

„Als soziale Phänomene bezeichnen wir solche Phänomene, die mit der Teilnahme von Organismen an der Bildung von Einheiten dritter Ordnung durch rekursive Interaktionen zu tun haben, wobei diese Interaktionen eine operationale Umgrenzung definieren, die sie selbst einschließt. (...) Unter Kommunikation verstehen wir dabei das *gegenseitige Auslösen von koordinierten Verhaltensweisen unter den Mitgliedern einer sozialen Einheit*.“⁸³ [Kursiv von MH]

Kommunikation kann daher als eine besondere Klasse von Verhaltensweisen aufgefasst werden. Kommunikation unterscheidet sich demnach von anderem Verhalten nicht dadurch, dass sie aufgrund eines besonderen Mechanismus entstünde, sondern dass sie im Bereich *sozialen Verhaltens* auftritt. Mit anderen Worten: „Als kommunikatives Verhalten bezeichnen wir als Beobachter solches Verhalten, das im Rahmen sozialer Koppelung auftritt; als Kommunikation bezeichnen wir jene Koordination des Verhaltens, die aus der sozialen Koppelung resultiert.“⁸⁴

⁸¹ Maturana/Varela 1987, S. 196

⁸² Maturana/Varela 1987, S. 196

⁸³ Maturana/Varela 1987, S. 210

⁸⁴ Maturana/Varela 1987, S. 210

Mit dieser Definition bestreiten Maturana und Varela die Metapher der Kommunikation durch die Röhre, bei welcher Information von einem Sender zu einem Empfänger übertragen wird⁸⁵ – dies meint im Prinzip das technische/mathematische Kommunikationsmodell von Shannon/Weaver. Gemäß der Metapher gehe man nämlich von nicht-strukturdeterminierten Einheiten aus, für die Interaktionen „vorschreibenden“ (instruierenden) Charakter hätten. Das würde bedeuten, dass das, was in einem System in einer Interaktion passiert, durch das perturbierende Agens (Information) determiniert sei und nicht durch die strukturelle Dynamik des Systems des Empfängers. „Das Phänomen der Kommunikation hängt nicht von dem ab, was übermittelt wird, sondern von dem, was im Empfänger geschieht. Und dies hat wenig zu tun mit ‚übertragener Information‘.“⁸⁶ In Kommunikationsprozessen gibt es deshalb keine übertragene Information. Kommunikation findet jedesmal statt, wenn in einem Bereich von Strukturausprägung Verhaltenskoordination auftritt. Eine nähere Erläuterung des hieraus resultierenden Verständnisses von Kommunikation in Bezug auf die Informationsübertragungs-Metapher findet sich hier:

„Natürlich lässt sich beschreiben, wie wir beide in einem bestimmten Moment des Tages den Telefonhörer abnehmen, uns im Kalender Notizen machen und dann schließlich wieder auflegen. Selbstverständlich kann ich diese beobachtbaren Handlungen mit Hilfe gängiger Kommunikationsmodelle und unter Rückgriff auf die Idee der Informationsübertragung beschreiben, (...) um dann festzustellen, dass sich Kommunikation ereignet hat. Aber diese Charakterisierung bezieht sich auf die Erscheinung, und erlaubt es nicht, die sich intern vollziehenden Systemoperationen und ihre Verbindung zum Bereich der Beziehungen wahrzunehmen. (...) Bei der Annahme, es habe Kommunikation stattgefunden, handelt es sich um den Kommentar eines Beobachters, der einen Fluss rekurrenter oder rekursiver Interaktionen wahrnimmt, er beobachtet strukturell gekoppelte Lebewesen. Wer von Informationsübertragung redet, der registriert – ebenso aus der Perspektive eines Beobachters – eine aufeinander abgestimmte Interaktion. Er hat ein Konzept erfunden, das es ihm erlauben soll, übereinstimmendes Verhalten zu erklären, das sich jedoch den strukturellen Kohärenzen verdankt, die er nicht beachtet. Und sehr bald steht er vor dem Problem,

⁸⁵ Gemäß der Röhrenmetapher ist Kommunikation etwas, das an einer Stelle entsteht, durch eine Leitung/Röhre zum anderen Ende übertragen wird. Der Metapher zufolge gäbe es ein *Etwas*, das kommuniziert würde, und dieses Etwas wäre *in dem* enthalten, was in der Röhre weitergeleitet wird. So seien wir gewohnt von Information zu sprechen, die in einem Objekt, einem Wort, einem Bild, etc. enthalten sei.

⁸⁶ Maturana/Varela 1987, S. 212

wie er eigentlich so genannte Missverständnisse und sehr verschiedenartige Wahrnehmungen verstehen will; sie können ja nicht immer als eine böartige Weigerung des Empfängers gedeutet werden, die erhaltene Information ordnungsgemäß zu verwenden.“⁸⁷

Diesem Kommunikationsverständnis zufolge beschreiben Maturana/Varela Kultur bzw. kulturelles Verhalten als besonderen Fall von kommunikativem Verhalten folgendermaßen: „Unter kulturellem Verhalten verstehen wir die generationenübergreifende Stabilität von ontogenetisch erworbenen Verhaltensmustern in der kommunikativen Dynamik eines sozialen Milieus.“⁸⁸ Kulturelles Verhalten ist gewissermaßen der gesamte Verbund von ontogenetisch erworbenen – hier spielt das Prinzip der Mimesis, der Nachahmung eine große Rolle – kommunikativen Interaktionen, die der Geschichte einer Gruppe gewisse Kontinuität verleiht. Diese Geschichte reicht über die Geschichte der einzelnen beteiligten Individuen hinaus. Kulturelles Verhalten ist demnach, wie oben auch beim Phänomen der Kommunikation bereits erwähnt, kein besonderer Mechanismus, sondern stellt nur einen besonderen Fall von kommunikativem Verhalten dar.

Organismen wie Gesellschaften sind lt. Maturana und Varela Metasysteme, welche durch die Verbindung von autonomen Einheiten gebildet werden. Ein grundsätzlicher Unterschied zwischen diesen beiden Metasystemen ist jener, dass bei menschlichen sozialen Systemen genauso wie bei Organismen zwar Strukturkoppelung zwischen den Mitgliedern bzw. Zellen herrsche, jedoch für menschliche soziale Systeme die Komponenten auch als Einheit im Bereich der *Sprache* existieren. „Die Identität menschlicher sozialer Systeme hängt deshalb von der Erhaltung der Anpassung der Menschen nicht nur als Organismen im allgemeinen Sinne ab, sondern auch als Bestandteile der sprachlichen Bereiche, die von ihnen gebildet werden.“ Die Erhaltung der Anpassung des menschlichen Organismus verlangt geradezu danach im Sprachbereich zu operieren. „Wenn wir Wörter als Bezeichnungen von Objekten (...) in der Welt verstehen, geben wir als Beobachter eine Beschreibung, die die Tatsache der Strukturkoppelung, in der Wörter ontogenetisch festgelegte Koordinationen von

⁸⁷ Maturana/Pörksen 2002, S. 92

⁸⁸ Maturana/Varela 1987, S. 218

Verhalten sind, nicht widerspiegelt.“⁸⁹ Der Beobachter, wie auch sein Nervensystem, arbeiten nicht mit Repräsentationen einer unabhängigen Welt. Menschen sind nicht die einzigen Lebewesen, die in ihrer sozialen Existenz sprachliche Bereiche hervorbringen, eigentümlich ist ihnen jedoch, dass sie ein *Reich der Sprache* hervorbringen. Sprache tritt dann auf, wenn

„die Operationen in einem sprachlichen Bereich zur Koordination von Handlungen in Hinsicht auf Handlungen führen, die zum sprachlichen Bereich selbst gehören. (...) Wenn die Sprache entsteht, dann entstehen auch Objekte als sprachliche Unterscheidungen sprachlicher Unterscheidungen, die die Handlungen verschleiern, die sie koordinieren. (...) Mit anderen Worten: Wir sind in der Sprache, oder – noch besser – wir ‚sprachen‘ nur dann, wenn wir durch eine reflexive Handlung eine sprachliche Unterscheidung einer sprachlichen Unterscheidung treffen.“⁹⁰ [Kursiv im Original]

Zu einer radikalen Modifikation menschlicher Verhaltensbereiche führt das eigentliche Grundmerkmal der Sprache, nämlich die Möglichkeit der „*Beschreibung seiner selbst*“⁹¹ mit Hilfe sprachlicher Unterscheidungen von sprachlichen Unterscheidungen. Somit wird das Phänomen der Reflexion und des Bewusstseins ermöglicht.

Sprache kann nicht als Mittel gesehen werden, eine äußere Welt offenbar zu machen um diese internalisieren zu können, sondern sie konstituiert den Akt des Erkennens in der Koordination des Verhaltens und bringt durch diesen sprachlichen Akt des Erkennens eine Welt hervor. „Wir finden uns in einer ko-ontogenetischen Koppelung weder als ein bereits vorher existierender Bezugspunkt noch in bezug auf einen Ursprung, sondern als eine fortwährende Transformation im Werden der sprachlichen Welt, die wir zusammen mit anderen menschlichen Wesen erschaffen.“⁹²

Wie zu Beginn des Buches exponiert, sollte die Erkenntnistheorie Maturanas und Varelas aufzeigen, wie *Erkennen* die Erklärung des Erkennens erzeugt. Andere bisherige Ansätze sahen das Phänomen des Erklärens und das erklärte Phänomen in

⁸⁹ Maturana/Varela 1987, S. 225. Ontogenetisch festgelegt meint hier, dass kommunikatives Verhalten von der individuellen Ontogenese des Organismus und von der besonderen Geschichte von sozialen Interaktionen abhängig ist.

⁹⁰ Maturana/Varela 1987, S. 226 f.

⁹¹ Maturana/Varela 1987, S. 227

⁹² Maturana/Varela 1987, S. 254

unterschiedlichen Bereichen angesiedelt. So wurde gezeigt, „wie die in einer sprachlichen Koppelung begründeten sozialen Phänomene die Sprache entstehen lassen und wie eben diese *Sprache und damit unsere alltägliche Erfahrung des Erkennens mit ihr* uns zugleich erlaubt, eine Erklärung ihres Ursprungs zu erzeugen“⁹³.
[Kursiv von MH]

Als bildliche Metapher für diesen selbstreferentiellen Prozess interpretieren Maturana und Varela zum Schluss die Zeichnung von M.C. Escher „Die Bildergalerie“:

„Erkennen hat es nicht mit Objekten zu tun, denn Erkennen ist effektives Handeln; und indem wir erkennen, wie wir erkennen, bringen wir uns selbst hervor. Zu erkennen, wie wir erkennen, beginnt nicht an einem festen Ausgangspunkt und schreitet von dort mit einer linearen Erklärung fort, bis schließlich alles vollkommen erklärt ist. Erkennen, wie wir erkennen, hat vielmehr etwas von dem Knaben in Eschers ‚Bildergalerie‘: Das Bild, das er anschaut wird langsam und unmerklich transformiert in ... die Stadt, in der die Galerie und der Knabe sich befinden! Es ist nicht möglich einen Ausgangspunkt zu lokalisieren: draußen? drinnen? die Stadt? das Bewusstsein des Knaben?“⁹⁴

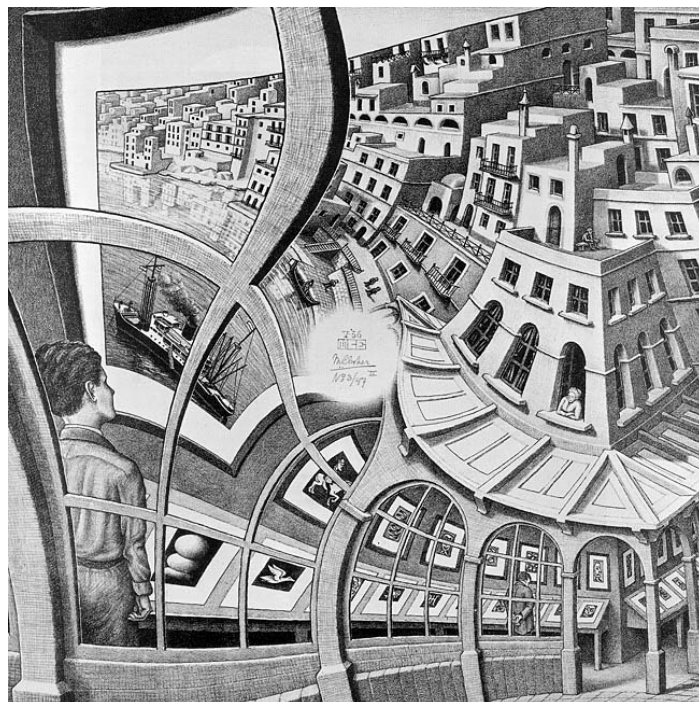


Abbildung #3: M.C. Escher „Die Bildergalerie“⁹⁵

⁹³ Maturana/Varela 1987, S. 257

⁹⁴ Maturana/Varela 1987, S. 262 f.

⁹⁵ Maturana/Varela 1987, S. 262

Auch Hofstadter gibt in seinem Buch „Gödel, Escher, Bach“ eine Erläuterung zu den visuellen Verfahrensweisen von M.C. Escher, welche hier kurz wiedergegeben werden sollen, da uns die Thematik hinsichtlich der Ebenenhierarchisierung in der Arbeit noch interessieren wird:

„In some of his drawings, one single theme can appear on different levels of reality. For instance, one level in a drawing might clearly be recognizable as representing fantasy or imagination; another level would be recognizable as reality. (...) [T]he mere presence of these two levels invites the viewer to look upon himself as part of yet another level. (...) [T]he viewer cannot help getting caught up in Escher's implied chain of levels, in which, for any one level, there is always another level above it of greater 'reality', and likewise, there is always a level below, 'more imaginary' than it is. (...) [W]hat happens if the chain of levels is not linear, but forms a loop? What is real, then, and what is fantasy?“⁹⁶

Das bisher ausgeführte zusammenfassend lassen sich folgende zentrale Aspekte des Konstruktivismus von Maturana und Varela, unter Berücksichtigung weiterer Positionen namhafter (radikaler) Konstruktivisten wie Jean Piaget und Ernst von Glasersfeld, hervorheben:

- *Erkennen* ist immer aktives *Handeln*: Auch Jean Piaget verweist in seiner genetischen Erkenntnistheorie auf das jeglichen Erkennens innewohnende Aktivitätsprinzip: „Alles Wissen ist an Handeln gebunden (...)“.⁹⁷
- Daraus folgt die aktive *Konstruktion von Wirklichkeit* durch kognitive Systeme, wiederum Piaget zitierend:
„Was bleibt, ist Konstruktion als solche, und es gibt keinen Grund, warum es unvernünftig sein sollte zu denken, daß das eigentliche Wesen der Wirklichkeit darin besteht, ständig neu konstruiert zu werden, und nicht in einer Ansammlung vorgefertigter Strukturen.“⁹⁸
Dies widerspricht realistischen Erkenntnistheorien, die eine prinzipielle Abbildbarkeit von Realität unterstellen.
- *Beobachter* und *Beobachtetes*, Beschreiber und Beschreibung fallen damit zusammen und können nicht als getrennte Bereiche angesehen werden.

⁹⁶ Hofstadter 1999, S. 15

⁹⁷ Piaget, zit. nach Glasersfeld 1996, S. 103

⁹⁸ Piaget, zit. nach Glasersfeld 1996, S. 104

(Mitterer spricht davon, dass das „Objekt der Beschreibung und [die] Beschreibung des Objekts eine Einheit“⁹⁹ bilden.)

- Wesentlich ist das Prinzip der *Rekursivität* – der Selbst- oder Rückbezüglichkeit, welches im Zusammenhang mit der operativen Geschlossenheit des Nervensystems zu sehen ist. Was wir wahr-nehmen, nehmen wir vermittelt unseres Bewusstseins wahr – vergessen jedoch dabei, dass wir durch unseren Körper in die Zirkularität des Prozesses (unseres Handelns) eingebunden sind und bleiben.¹⁰⁰
- *Kommunikation* ist eine spezifische Form von Handeln und tritt als Phänomen der strukturellen Koppelung von kognitiven Systemen (als *Ko-Orientierungsprozess*) im Rahmen sozialen Verhaltens auf.
- *Sprache* ist eine spezifische Form der Kommunikation und tritt dann auf, wenn „die Operationen in einem sprachlichen Bereich zur Koordination von Handlungen in Hinsicht auf Handlungen führen, die zum sprachlichen Bereich selbst gehören“¹⁰¹, wodurch wir uns *in* einem Reich von Sprache befinden und uns nur in diesem reflexiv auch *selbst* beschreiben können.
- *Kultur* ist eine spezifische Form von kommunikativem Verhalten. Die Gesamtheit der erworbenen kommunikativen Verhaltensweisen verleiht der Geschichte einer Gruppe gewisse, zeitlich bedingte, Stabilität.

3.2.1.3 Konstruktivismus nach Siegfried J. Schmidt

Im Rahmen des sog. „Siegener Konstruktivismus“ nach Siegfried J. Schmidt erfährt der radikale (naturalistische) Konstruktivismus eine (medien)kulturelle Erweiterung, welche die Funktion der Koppelung der kognitiven Systeme mit sozialen Systemen hervorstreicht. Als Koppelungsinstanzen fungieren *Kultur* und *Medien*. Weber fasst das Wirklichkeitsmodell für die Konstruktion von Wirklichkeiten (im Sinne von *Multiversa* als Gegensatz zum *Universum*) in nachstehender Abbildung zusammen:

⁹⁹ Mitterer 1992, S. 56

¹⁰⁰ „Wir können aus dem durch unseren Körper und unser Nervensystem festgelegten Bereich nicht *heraustreten*. Es gibt keine andere Welt als diejenige, die uns durch diese Prozesse vermittelt wird, - Prozesse, die für uns Gegebenheiten sind und uns zu dem machen, was wir sind. Wir befinden uns innerhalb eines kognitiven Bereichs, und wir können nicht aus ihm herausspringen oder entscheiden, wo er beginnt oder wie er beschaffen ist.“ (Varela 2002, S. 306)

¹⁰¹ Maturana/Varela 1987, S. 226 f.

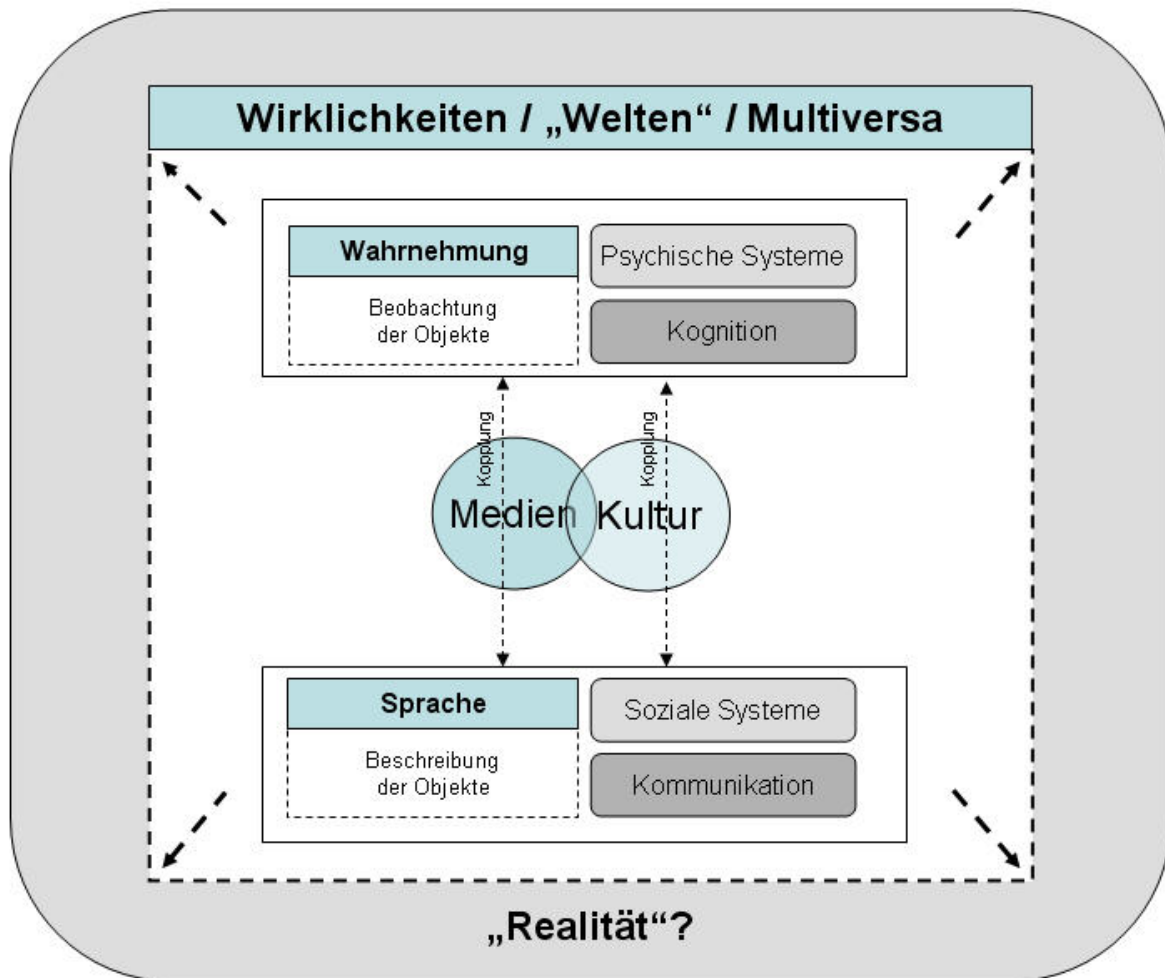


Abbildung #4: Konstruktivistisches Wirklichkeitsmodell¹⁰²

Schmidt nimmt als basalen Grundmechanismus den von „Setzung“ und „Voraussetzung“ (beides Begriffe, welche er von G.W.F. Hegel adaptiert) an, welcher darauf hinweist, dass jedes Handeln und Kommunizieren in einen Kontext eingebettet ist und nicht voraussetzungslos sein kann. Eine Handlung oder Kommunikation ist immer in zeitlich vorhergehende Handlungen oder Kommunikationen *verstrickt* und *eingebettet*. „Dieser Setzungszusammenhang macht die Gesamtheit unserer bisherigen Lebenserfahrungen aus, die sich in jeder aktuellen Situation als Erwartungen an

¹⁰² Abbildung nach Weber 1996, S. 50. Die Frage nach der Realität wird hier kritischermaßen mit Fragezeichen versehen angeführt, da sich z.B. der radikale Konstruktivismus nach Ernst von Glasersfeld nicht von der Vorstellung einer erfahrungsunabhängigen Realität trennt. Realität kann nach Glasersfeld negativ erfahrbar werden, nämlich dort wo die jeweilige Wirklichkeitskonstruktion nicht passt, also nicht viabel ist und scheitert.

künftige Erfahrungen auswirken.“¹⁰³ Ein wichtiger Punkt ist, dass Setzungen *Kontingenz* konstituieren, denn im Prinzip hätte immer eine andere Setzung erfolgen, eine andere Option gewählt werden können. „Als Selektionen sind sie Entscheidungen, die aber erst als Entscheidung Kontingenz *beobachtbar* machen.“¹⁰⁴

Der komplementäre Zusammenhang von Setzung und Voraussetzung zwingt weiters zur Annahme, dass es *Aktanten* gibt, die diesen Zusammenhang in Gang bringen und halten.¹⁰⁵ Im Falle von Wahrnehmung ist die setzende Instanz – und jede Setzung setzt eine setzende Instanz voraus – das *Bewusstsein*. Eine Setzung ist demzufolge das Bewusstsein *von* Etwas, denn ohne Bewusstsein kann es *kein* Etwas geben. Entscheidend hierbei ist, dass die Voraussetzung erst in reflexiver Bezugnahme beobachtet werden kann. Schmidt folgert deshalb:

„Erst Reflexivität macht Bezugnahmen erkennbar und kommunizierbar. Bewusstsein ist die unhintergehbare Bedingung für die Beschäftigung mit Bewusstsein, und Reflexivität ist die Bedingung für das Bewusstwerden von Bewusstsein. (...) Bezugnahme bzw. *Relationalität* als Bewusstseinsprinzip, *Reflexivität* als Möglichkeit der Bezugnahme auf Voraussetzungen sowie die gemeinschaftsbildenden Annahmen solcher Bezugnahmen bei anderen und die *selektive Autokonstitutivität* des Zusammenhangs von Setzung und Voraussetzung scheinen die elementaren Prinzipien oder ‚Mechanismen‘ zu sein, die all unser Handeln antreiben, es beobachtbar und interpretierbar machen.“¹⁰⁶ [Kursiv im Original]

An anderer Stelle fasst Schmidt das hieraus hervorgehende Prinzip der Konstruktion im Zusammenhang mit dem Bewusstsein folgendermaßen zusammen:

„Wenn Setzungen als prozessuale Inanspruchnahmen von Voraussetzungen betrachtet werden, die sich in den Setzungen realisieren, und wenn Bewusstsein als Bezugnahme bestimmt wird, die sich nur durch Reflexivität ihrer selbst bewusst werden kann, dann konstituiert die Notwendigkeit von Bewusstsein und Setzungen Raum und Zeit sowie Gegenstände in Raum und Zeit. (Konstruktivitätsprinzip)“¹⁰⁷

¹⁰³ Schmidt 2003, S. 27

¹⁰⁴ Schmidt 2003, S. 28

¹⁰⁵ Vgl. Schmidt 2003, S. 33

¹⁰⁶ Schmidt 2003, S. 29 f.

¹⁰⁷ Schmidt 2005, S. 90

Aus dem Reflexivitätsprinzip des Bewusstseins folgt die Erwartung, dass andere Aktanten, andere Bewusstseine, andere kognitive Systeme „sich auf dieselben Voraussetzungen in einer identischen oder doch zumindest hinreichend vergleichbaren Weise beziehen“¹⁰⁸. (Schmidt spricht hier auch von Erwartungs-Erwartungen um das Prinzip der Reflexivität explizit hervorzuheben.) Der eigene Kognitionsverlauf wird unbewusst auf andere übertragen – weshalb die Überzeugung, dass der andere die Welt (ca.) genau so sieht, wie wir selbst, tief in uns verwurzelt ist. „Diesen *Reflexivitätsmodus kollektiver Erwartung kollektiver Erwartungen* (Erwartungs-Erwartung) nenne ich im Folgenden *operative Fiktion*.“¹⁰⁹ [Kursiv im Original] Auf dieser Grundlage können Kommunikation und Sprache entstehen und erfolgreich verwendet werden. Zugleich ist es die Grundlage von Vergesellschaftung, denn nur so sei eine gesellschaftliche Ko-Orientierung von Aktanten möglich. Als Folge entsteht *kollektives Wissen*, welches von den Mitglieder einer Gesellschaft im Rahmen von Handlungen und Handlungserfahrungen systematisiert und bestätigt wird und dadurch ein *Wirklichkeitsmodell* ausbildet. Ein Wirklichkeitsmodell verfestigt sich als

„symbolisch-semantische Ordnung durch Sprache, die Benennungskonstanz und Benennungsschematisierung von Kategorien¹¹⁰ und semantischen Differenzierungen¹¹¹ für alle Gesellschaftsmitglieder ermöglicht, indem sie konkrete Bezugnahmen in Gestalt semiotischer Materialitäten (Zeichen) kollektiv stabilisiert“¹¹².

D.h. unterstelltes kollektives Wissen benötigt Materialitäten, welche Beobachtungsmöglichkeiten aufweisen – zur Schematisierung kommt es erst dann, wenn die Erfahrung aus Problemlösungsversuchen zeigt, dass die Ordnung der

¹⁰⁸ Schmidt 2003, S. 32

¹⁰⁹ Schmidt 2003, S. 33

¹¹⁰ Schmidt versteht in seinem Theoriekonzept *Kategorien* als „gesellschaftlich relevante *Sinndimensionen*“, führt Beispiele wie Alter, Geschlecht, Macht, Besitz etc. an und definiert diese als Knoten in einem Netzwerk von Kategorien, welche durch Differenz zu anderen Kategorien ihr semantisches Profil schärfen. (Vgl. Schmidt 2003, S. 31)

¹¹¹ „Im Prozess der semantischen Differenzierungen wird gewissermaßen das semantische Potenzial von Kategorien für konkrete Kognitions- und Kommunikationsprozesse operationalisiert.“ (Schmidt 2003, S. 32) Bsp.: Die Kategorie „Temperatur“ kann die semantischen Differenzierungen „eiskalt/lau/warm/heiß“ (Schmidt 2003, S. 31) enthalten.

¹¹² Schmidt 2003, S. 34

Kategorien und semantischen Differenzierungen sich als erfolgreich erwiesen hat. *Sinn* wird demnach *gemacht*:

„Das Wirklichkeitsmodell muss notwendigerweise in seiner (fiktiven, da nie überprüfbar) Geltung für alle Gesellschaftsmitglieder vorausgesetzt werden, damit Aktanten in situationsspezifischen Unterscheidungsoperationen durch Bezugnahmen auf dieses Modell ‚Sinn machen‘ können, der durch sprachliche Bezugnahmen sozial kommunizierbar ist.“¹¹³

In diesem Zusammenhang muss auf den wichtigen Punkt der „kognitiven Autonomie“ verwiesen werden, der besagt, dass alle Setzungen an das jeweilige kognitive System gebunden bleiben und eine direkte Intervention, eine direkte Beeinflussung, von kognitiven Systemen aus diesem Grund nicht möglich ist. (Dies entspricht dem Verständnis von Kommunikation im Sinne Maturanas und Varelas, welche von der „Strukturdeterminiertheit“ der Systeme ausgehen, wonach in kommunikativen Prozessen keine Information/Sinn übermittelt wird, sondern aufgrund der strukturellen Dynamik des Systems *im System selbst erzeugt* wird.) Kognition und Kommunikation operieren in überschneidungsfreien Bereichen. Eine Direktübertragung oder – Übersetzung kann aus diesem Grunde nicht stattfinden. Ein kognitives System kann sich aufgrund der kognitiven Autonomie nie auf eine erfahrungsunabhängige Umwelt direkt beziehen, denn jeder Umweltkontakt ist Selbstkontakt: Wahrnehmungen werden an Wahrnehmungen gemessen, Erfahrungen an kondensierten Erfahrungen (=Erwartungen) überprüft.

Daraus folgt die Selbst-Orientierung, d.h. die Orientierung an unseren eigenen Orientierungen (Orientierungs-Orientierung), welche die Abfolge unserer Handlungen als sinnvoll erscheinen lässt:

„[K]ognitive Systeme überspringen gewissermaßen die Unmöglichkeit, sich gegenseitig durch direkte Intervention zu steuern, indem sie sich an selbst konstituierten Steuerungsgrößen orientieren, die sie für sozial effektiv und legitim halten.“¹¹⁴

„Wir orientieren uns an unseren eigenen Orientierungen, ganz gleich, woher wir diese Orientierungen (zu) beziehen (glauben).“¹¹⁵

¹¹³ Schmidt 2003, S. 37

¹¹⁴ Schmidt 2003, S. 47

¹¹⁵ Schmidt 2005, S. 91

„Im kognitiven Bereich kann Sinn bestimmt werden als *Selbstorientierungskompetenz* kognitiver Systeme, die nach Kohärenz streben. Als sinnvoll wird empfunden, was sich im Verlauf der mitlaufenden Kohärenzprüfung aller Zustände kognitiver Systeme als widerspruchsfrei vollzieht.“¹¹⁶

Wirklichkeitsmodelle, als mehr oder weniger statische semantische Netzwerke, können erst mittels eines Programmes handlungswirksam werden. Es muss durch ein Programm ermöglicht werden, spezifische Selektionen aus Beziehungen zwischen Setzungen und Voraussetzungen treffen zu können. Dieses Programm nennt Schmidt *Kultur*: „Das Programm der gesellschaftlich praktizierten bzw. erwarteten Bezugnahmen auf Wirklichkeitsmodelle (...) nenne ich *Kultur*.“¹¹⁷.

Wirklichkeiten entstehen somit durch die kontingente Selektion unendlicher Mannigfaltigkeit. Um verbindliche Orientierung gewährleisten zu können, muss Kultur „in jedem Akt der Anwendung als lernunwillig konzipiert werden“¹¹⁸. Langfristig gesehen ist das Kulturprogramm jedoch lernfähig – Resultate der Anwendung des Kulturprogrammes können beobachtet und infolge *reflexiv* korrigiert werden. Schmidt definiert Kultur weiters als „Diskursfiktion“:

„Es gibt keine Kultur als Summe von Phänomenen, aber wir brauchen sie als Programm, um kulturelle Phänomene generieren, beobachten und bewerten zu können. Jede Kulturtheorie ist daher notwendig eine Form kultureller Praxis (sprich Programmanwendung).“¹¹⁹

Kulturprogramme sind demnach die unhintergehbare Bedingung für die Beschäftigung mit Kulturprogrammen. Alle Setzungen und Voraussetzungen bleiben uneingeholt, denn wir kommen immer zu spät: Um uns beispielsweise darüber klar werden zu können, dass wir eine Sprache sprechen, müssen wir die Sprachkompetenz bereits erworben haben¹²⁰; um erkennen zu können, dass wir in einer Kultur leben, müssen wir Kulturprogramme bereits erfolgreich angewendet haben. Schmidt umschreibt dies mit blumigen Worten: „Kein Mensch schlägt unschuldig, soll heißen, jenseits der

¹¹⁶ Schmidt 2003, S. 80

¹¹⁷ Schmidt 2003, S. 38

¹¹⁸ Schmidt 2003, S. 39

¹¹⁹ Schmidt 2003, S. 42

¹²⁰ Vgl. Maturana/Varela 1987, S. 226 f.

kontingenten Bedingungen der Möglichkeit seines Handelns, die Augen auf.“¹²¹ Alle Optionen des Kulturprogramms, erscheinen aufgrund der Selektion für *dieses und nicht anderes* als kontingent. Positiv gewendet ist jedoch genau dies die Basis für die Veränderbar- und Gestaltbarkeit der Programme. „Kontingenz, heißt das, wird hier nicht als Bodenlosigkeit, sondern als Voraussetzung für Beweglichkeit und Kreativität angesehen.“¹²² Handlungssicherheit resultiert aus der Invisibilisierung dieser Kontingenz und kann als Grundbedingung für Traditionsbildung („das haben wir immer so gemacht“) angesehen werden, die einerseits in der Vergangenheit erfolgreiche Problemlösungsstrategien weiter beibehält, und andererseits aber auch einen wichtigen Beitrag zur Identität einer Gesellschaft leistet. Hinsichtlich des Innovationspotentials kann angemerkt werden, dass Kreativität Kulturprogramme vor einer Routinisierung oder Erstarrung bewahren kann um dadurch auch mehr oder weniger entsprechend auf gesellschaftliche Wandlungsprozesse „systemspezifisch“ eingehen kann.

3.2.1.3.1 Geschichten und Diskurse

Schmidt versteht unter *Geschichten* den „geordneten Zusammenhang von Handlungsfolgen eines Aktanten“¹²³. Diese Geschichte entsteht durch die Vernetzung von getätigten Handlungen. Unsere Geschichten schließen an unsere Geschichten an, können aber auch an die Geschichten von fremden Aktanten anschließen – d.h. mehrere Aktanten können gemeinsam in einer Geschichte leben. Die reflexive Beziehung auf einen Zusammenhang unserer Handlungen, in dessen Bezug wir uns zu interpretieren oder lokalisieren versuchen, sind unsere Geschichten. Eine solcherart stattfindende Identitätsbildung ist wichtig. Man muss jedoch bedenken, dass wir diese Geschichten immer erst entstehen lassen, diese sozusagen synthetisieren und diese nicht schon ein für alle Mal bestehen. „Als Ergebnisse sind sie Reflexionsprodukte, die ständig neu generiert werden und auch für die in sie Verstrickten nie identisch sind.“¹²⁴

„Handlungen stehen immer in einer Abfolge von Handlungen. Geschichten ihrerseits stehen immer in einer sinnbestimmten Abfolge von Geschichten, selbst wenn sie uns

¹²¹ Schmidt 2003, S. 58

¹²² Schmidt 2003, S. 44

¹²³ Schmidt 2003, S. 49

¹²⁴ Schmidt 2003, S. 49 f.

gelegentlich als sinnlos erscheinen. Geschichten gehen aus Geschichten hervor, und sie gehen in andere Geschichten über. Genau genommen müsste man sagen, dass auch Geschichten wie Handlungen oder Bewusstseinsvorgänge ‚nichts anderes sind‘, und das heißt: nicht anders erlebt werden können als *Übergänge*, deren Kontinuität wir im Denken oder Kommunizieren (kontrafaktisch) unterbrechen, um sie durch Strukturbildung beobachtbar und beschreibbar zu machen, während sie weiterlaufen. (...) Erst durch Diskontinuierung, also durch Unterbrechen von Abläufen, kommen wir zu Strukturbildungen (Beobachtungen, reflexiven Differenzierungen), die eine Nichtbeachtung von Dynamik ermöglichen.“¹²⁵

Geschichten werden immer gedeutet, wobei immer zwischen Beobachtung erster und zweiter Ordnung unterschieden werden muss. Bei in Geschichten verstrickten Aktanten (Beobachtung erster Ordnung) passiert die Deutung im Vollzug ihrer Geschichten; geschieht die Deutung/Beobachtung einer Geschichte im Nachhinein, vollzieht sich die Beobachtung als Deutung *eines anderen Geschichtenzusammenhangs* (Beobachtung zweiter Ordnung). Mit anderen Worten heißt das, dass Beobachter (zweiter Ordnung) und Beobachteter unterschiedliche Geschichten leben, was die prinzipielle Frage nach einer richtigen Deutbarkeit aufwirft. Es eröffnet sich eine neue Geschichte, in die (partiell) Beobachter und Beobachteter mitverstrickt sind, d.h. Beobachtung kann nie neutral oder objektiv sein, sondern immer nur „mitverstrickt, partizipierend, involviert“¹²⁶.

Auch die Herausbildung und Stabilität von *Identität* hängt davon ab, ob es Aktanten gelingt, Ereignisse erstens zu sinnvollen Handlungen und diese infolge zu sinnvollen Geschichten zu synthetisieren und sich zuzurechnen. Kognitive Selbstbeschreibung, passiert nicht ständig, sondern nur dann, wenn Anlässe, wie z.B. Widersprüche oder Inkohärenzen in Selbstbeschreibungen bemerkt werden. Es können auch kommunikative Anlässe sein, wenn uns andere auf Widersprüche in unserer Selbstbeschreibung hinweisen.

Geschichten sind ohne Kommunikation nicht zu denken. Auch Kommunikationen stehen in einem zeitlich, formal und thematisch bestimmbareren Zusammenhang. „Die Selektionsmuster für die interne Ordnung unserer Kommunikationen in jeweiligen Geschichten, die durch thematische und formale Spezifika (...) bestimmt sind,

¹²⁵ Schmidt 2003, S. 50. Vgl. hierzu auch die Paradoxien von Zenon von Elea, z.B. von *Achilles und der Schildkröte* oder die *Pfeil-Paradoxie*, welche die Kategorien Raum, Zeit und Ordnung thematisieren.

¹²⁶ Schmidt 2003, S. 51

bezeichne ich als *Diskurs*.¹²⁷ Jene Beiträge werden selegiert, welche thematisch und formal aneinander anschließbar sind, um einen Diskurs zu bilden und dadurch zu einem sinnvollen Kommunikationsgeschehen synthetisiert werden zu können. Auch Beiträger und Beiträgerinnen werden selegiert, denn nicht jeder oder jede kann an jedem Diskurs teilnehmen (z.B. an einem akademischen Diskurs im Rahmen eines Seminars können nur entsprechend inskribierte Studierende teilnehmen). Universale Kontingenz, wie dies auch bei den Geschichten im Handlungszusammenhang der Fall ist, wird invisibilisiert, da der Diskursteilnehmer oder die Diskursteilnehmerin durch die Verstrickung in *spezifische* Diskurse der Reflexion über die alternativen Diskurse, in welchen er oder sie aktuell nicht Teilnehmer oder Teilnehmerin ist, enthoben ist. Die entsprechende Teilnahme an bestimmten Diskursen führt ebenso zu Identitätsbildung: „Sage mir, in welche Diskurse du verstrickt bist, und ich sage dir, wer du sozial ‚bist‘.“¹²⁸ Hierzu kann auch folgendes Zitat angeführt werden: „Als Aktant handelt man zwar kontingent, aber keineswegs willkürlich. Man nimmt zwar immer nur an ganz bestimmten Diskursen teil, aber dies nicht ohne Grund.“¹²⁹ Orientierungsangebote entlasten den Diskursteilnehmer von einer neurotischen Dauerreflexion.

Geschichten und Diskurse bilden einen Wirkungszusammenhang, d.h. sind immer aufeinander bezogen – einmal als Handlungszusammenhang (Geschichten) und einmal als Kommunikationszusammenhang (Diskurse). Schmidt notiert diesen Wirkungszusammenhang auch optisch, indem er ihn als „Geschichten&Diskurse“¹³⁰ schriftbildlich koppelt. Wichtig hierbei ist die Einordnung der Geschichten&Diskurs-Theorie in den oben bereits angeführten, übergeordneten, weil abstrakteren Zusammenhang, von „Wirklichkeitsmodell&Kulturprogramm“¹³¹.

Zusammenfassend ein längeres Zitat von Schmidt:

„Im Wirkungszusammenhang Geschichten&Diskurse wird kollektives Wissen aufgebaut, das in jedem kognitiven Prozess immer neu von Aktanten nach sozialen Regeln konstruiert und genutzt werden muss – Wissen ist Handeln. Dieses (fiktiv) bei allen Ko-

¹²⁷ Schmidt 2003, S. 52

¹²⁸ Schmidt 2003, S. 53

¹²⁹ Schmidt 2003, S. 69

¹³⁰ Schmidt 2003, S. 53

¹³¹ Schmidt 2003, S. 53

Aktanten reflexiv unterstellte Wissen sorgt einerseits für die Integration von Aktanten in Geschichten&Diskurse und ermöglicht andererseits eine hinreichend tragfähige Integration aktantengebundener Geschichten und Diskurse ‚in die Gesellschaft‘.¹³²

Hiermit, so Schmidt, schafft man mit der Geschichten&Diskurs-Konzeption die Verbindung von Individuum und Gesellschaft als einem geschlossenen Wirkungszusammenhang. Für Aktanten lässt sich kein empirischer Ort jenseits von Geschichten&Diskursen angeben oder überhaupt nur denken, weil selbst eine Reflexion über diese „Grundbefindlichkeit“¹³³, wie Schmidt sie bezeichnet, in bestimmte Geschichten&Diskurse verstrickt ist.

Zusammenfassend soll nun die Geschichten&Diskurs-Konzeption von Schmidt hinsichtlich ihrer Relevanz für eine Medientheorie dargestellt werden und auf den für diese Arbeit wesentlichen Punkt der Beobachtungshierarchisierung eingegangen werden.

- Nimmt man *Setzung und Voraussetzung* als basalen Mechanismus an, entscheidet man sich zugleich für die Annahme von *Bewusstsein* als Instanz des Bezugnehmens auf Etwas, und weiters für die Annahme von Aktanten, die den Prozess in Gang setzen und halten. Nur in Form von Bezugnahmen gibt es Gegenstände (als Referenten) *für uns*. „Damit wird die Einsicht konstruktivistischer Beobachtungstheorien unterstrichen, die Gegenständlichkeit als Resultat von Beobachtung/Beobachterprozessen modelliert haben.“¹³⁴
- Hinsichtlich Theorie erfolgt ein *Übergang zu Reflexivformen*. „Wenn beobachtende Systeme nur beobachten können, was sie beobachten und wie sie beobachten (...), dann muss die Beobachtungsrichtung vom System in Richtung Umwelt gehen und nicht umgekehrt; denn dann konstruiert das beobachtende System durch die Rekursivität seiner eigenen Operationen (also durch kognitive Reflexivität) seine eigenen Ordnungszustände, ebenso wie (s)eine Umwelt.“¹³⁵

¹³² Schmidt 2003, S. 57

¹³³ Schmidt 2003, S. 57

¹³⁴ Schmidt 2003, S. 83. Schmidt distanziert sich jedoch vom Thema der *Konstruktion*, denn er wolle keine Aussage über Existenz oder Realität treffen, sondern nur darüber, dass es erst Sinn macht von Gegenständen zu sprechen, wenn man ein Bewusstsein und einen Bewusstseinsgegenstand in Relation setzt.

¹³⁵ Schmidt 2003, S. 100

- Schmidt betont die *Selbstreferentialität* von Kommunikation:
 „Eine Zeichenrelation wird nicht durch Referenz bzw. Repräsentation, sondern durch Rückbezüglichkeit bzw. Selbstreferentialität in der Kommunikation bestimmt. Im Sprechen und mit Sprache greifen wir nicht (...) über die Sprache in ‚die Realität‘ aus, sondern wir greifen (immer nur) zurück auf sozial approbierte Zeichenverwendungen in der Kommunikation. Sprechen ist kein Be-Sprechen intersubjektiv bereits festgestellter Dinge oder Ereignisse; Gegenstände der Kommunikation sind immer Gegenstände der Kommunikation. (...) Wenn wir nicht über Gegenstände kommunizieren, ist von Gegenständen nicht die Rede.“¹³⁶
- Weiters betont er die zunehmende *Selbstreferentialität des Mediensystems*. Das Gesamtmediensystem von Medienkultargesellschaften konzentrierte sich vornehmlich auf Selbstbeobachtung (Selbstreferentialität), wodurch es sich immer mehr von seinen Umwelten abkoppelt. Es werden systemspezifisch konstruierte Medienwelten erzeugt, die von den Aktanten (Rezipienten und Rezipientinnen) in zunehmendem Maße als „Informations- und Inspirationsquelle für ihre eigenen Wirklichkeitskonstruktionen genutzt werden“¹³⁷ (im Wirkungszusammenhang von Wirklichkeitsmodellen & Kulturprogrammen).
 „Damit wird (...) der bis heute von vielen noch fast fanatisch beschworene (und wohlgerne ontologisch gedeutete) Dualismus von Lebenswirklichkeit und Medienwirklichkeit obsolet. Die Wirklichkeitskonstruktionen jedes einzelnen als Funktion seiner Mediensozialisation in Medienumwelten und orientiert an Sinngebungsprogrammen einer Medienkultur sind längst Teil und nicht etwa das Andere der Medienwirklichkeiten.“¹³⁸
- Eine wesentliche Funktion übernimmt in diesem Kontext die Beobachtungshierarchisierung:
 „Beobachter 1. Ordnung (alltagshandelnde Aktanten) vollziehen Setzungen ohne bewusste Bezugnahme auf deren Voraussetzungen. Beobachter 2. Ordnung setzen Beobachtungsprozesse in Gang, um die Voraussetzungen der Setzung des Beobachters 1. Ordnung zu beobachten wobei ihre eigenen Voraussetzungen als blinder Fleck wirken.“¹³⁹

¹³⁶ Schmidt 2003, S. 74

¹³⁷ Schmidt 2000, S. 272

¹³⁸ Schmidt 2000, S. 273

¹³⁹ Schmidt 2003, S. 33

Mit Geschichten&Diskursen wird versucht mittels „*Beobachtungsvarianz*“ Erkenntnisgewinne zu erzielen¹⁴⁰. Gegen Beobachtungsvarianz und Beobachtungshierarchisierung *als Methode* kann eingewendet werden, „dass dauerndes Beobachten zweiter Ordnung unklug ist und die Aktanten verunsichert und damit psychisch strapaziert“.¹⁴¹ Schmidt wendet gegen dieses Argument von Putnam ein, dass es aus einer Zeit stamme, in der Latenzbeobachtung eine spezielle Fähigkeit von Philosophen gewesen sei, aber, und das ist das entscheidende:

„In Medienkulturgesellschaften mit ausdifferenzierten Mediensystemen ist, wie auch N. Luhmann betont hat, das Beobachten von Beobachtern zur ständigen Praxis geworden. Mediensysteme beobachten Beobachter und beobachten sich gegenseitig sowie gelegentlich auch sich selbst beim Beobachten.“¹⁴²

Es kommt darauf an, wie mit dem daraus resultierenden Kontingenzbewusstsein umgegangen wird. In öffentlich geführten Diskursen muss deutlich gemacht werden, dass auch ohne Endgültigkeiten¹⁴³ Kontingenz, vor allem kreativ, bearbeitet werden kann. Auch Weber führt an, dass konstruktivistische Medientheorien zu einer Neuausrichtung der Medientheorie geführt habe, welche die Position von *Kohärenz in Richtung Kontingenz* verschoben habe:

„Die Wirklichkeit der Medien ist eine hochgradig kontingente Wirklichkeit. Kontingenz bedeutet in diesem Zusammenhang immer ‚Aucher-anders-sein-können‘: Die Wirklichkeit der Medien verweist nicht mehr auf eine in sich kohärente, referentialisierbare Wirklichkeit, sondern ist vielmehr ein hyperkomplex ausdifferenziertes ‚Wirklichkeits-Patchwork‘, das konstant auf *Heterogenität* verweist.“¹⁴⁴

¹⁴⁰ Schmidt 2003, S. 145

¹⁴¹ Schmidt 2003, S. 151

¹⁴² Schmidt 2003, S. 151

¹⁴³ Schmidt spricht von der Akzeptanz der These der Endgültigkeit der Vorläufigkeit.

¹⁴⁴ Weber 1996, S. 144

3.2.2 Systemtheorie

3.2.2.1 Allgemeines

Der Begriff des Systems wird in der Wissenschaft seit dem 18. Jahrhundert verwendet, zunächst im Sinne eines Ganzen, welches aus Teilen (Elementen) bestehe, jedoch mehr als die Summe seiner Teile darstelle, also eine andere Qualität aufweise, die nicht allein durch die Teile erklärt bzw. erfasst werden könne. Bertalanffy versteht ein System als Set von Elementen, welche zu- und miteinander in vielfältigen Beziehungen stehen („sets of elements standing in interrelation“¹⁴⁵).

Eine entscheidende formallogische Präzisierung erhält der Systembegriff durch George Spencer-Browns „Laws of form“¹⁴⁶. Ein System entsteht nach Spencer-Brown durch das Treffen einer Unterscheidung durch einen Beobachter in einem unmarkierten Raum („unmarked space“), was das System in einen markierten Zustand versetzt, welchen man vom unmarkierten Zustand mittels Bezeichnung unterscheiden kann. Dieses Prinzip wird infolge für die Systemtheorie Luhmanns wichtig werden. Eine weitere Übernahme Luhmanns findet mit Maturanas Autopoiesis-Theorie statt, die Luhmann, von ursprünglich auf selbst-reproduzierende Organismen bezogen, auf soziale System überträgt.

Folgende Grundbegriffe werden in der Systemtheorie nach Niklas Luhmann verhandelt, auf welche zum Teil in diesem Kapitel noch näher eingegangen wird:

- System/Umwelt
- Form/Medium
- Selbstreferenz/Fremdreferenz
- Beobachtung
- Unterscheidung
- Kommunikation (Information/Mitteilung/Verstehen)
- Kontingenz

¹⁴⁵ Bertalanffy, zit. nach Weber 2003, S. 203

¹⁴⁶ Spencer-Brown 1979

3.2.2.2 Selbstreferenz

Zunächst werde ich auf die Ausprägungen von Selbstbezüglichkeit – als Selbstreferenz, -reflexivität und –reflexion – in der Systemtheorie bei Niklas Luhmann näher eingehen. Luhmann spricht von *basaler Selbstreferenz*, wenn es um die rudimentäre Unterscheidung von System und Umwelt als Form der Selbstbeobachtung geht. Sie beschreibt die konstitutive Selbstbezüglichkeit der Elemente des Systems.

„Die Theorie selbstreferentieller Systeme behauptet, daß eine Ausdifferenzierung von Systemen nur durch Selbstreferenz zustandekommen kann, das heißt dadurch, daß die Systeme in der Konstitution ihrer Elemente und ihrer elementaren Operationen auf sich selbst (sei es auf Elemente desselben Systems, sei es auf Operationen desselben Systems, sei es auf die Einheit desselben Systems) Bezug nehmen. (...) [S]ie müssen mindestens die Differenz von System und Umwelt systemintern als Orientierung und als Prinzip der Erzeugung von Informationen verwenden können.“¹⁴⁷

D.h. alle kognitiven als auch sozialen Systeme operieren selbstbezüglich – sie müssen sich permanent selbst von ihrer Umwelt unterscheiden, wobei „die Umwelt (...) ein notwendiges Korrelat selbstreferentieller Operationen“¹⁴⁸ ist. Diese basale Selbstreferenz beinhaltet jedoch noch keine Auseinandersetzung des Systems mit sich selbst – sie läuft unbewusst und unreflektiert (im Zuge der autopoietischen Selbstproduktion).¹⁴⁹ Erst auf der Ebene der Beobachtung zweiter Ordnung – also durch die Beobachtung einer Beobachtung – kommt es zur *Reflexivität*. Die unreflektierte Unterscheidung System/Umwelt kann bewusst beobachtet, wodurch latente Strukturen bemerkt werden können.¹⁵⁰ Bei *Reflexion* bezieht sich die

¹⁴⁷ Luhmann 1987, S. 25

¹⁴⁸ Luhmann 1987, S. 25

¹⁴⁹ Wie Malik in ihrem Beitrag zu Paradoxien des Journalismus anführt, wäre basale Selbstreferenz im Journalismus, verstanden als sozialem System, wenn journalistische Kommunikation an journalistische Kommunikation anschließt, wenn Kommunikation im Hinblick auf folgende Kommunikation gestaltet wird, oder sich Entscheidungen auf zuvor getroffenen journalistische Entscheidungen beziehen (Vgl. Malik 2008, S. 431)

¹⁵⁰ Wieder für den Journalismus ausgeführt, liegt Reflexivität nach Malik empirisch vor, wenn journalistische Kommunikation journalistische Kommunikation *thematisiert*, wie wenn z.B. ein Journalist die Beiträge eines anderen Journalisten als Basis für seine Kritik nimmt, und darüber hinaus ein weiterer Journalist, die Beiträge seiner Kolleginnen und Kollegen systematisch nebeneinanderstellt. (Vgl. Malik 2008, S. 432)

Selbstbeobachtung nicht auf einzelne Elemente oder Operationen des Systems, sondern auf das System als Ganzes und seinen Beziehungen zur Umwelt.¹⁵¹

3.2.2.3 Beobachtung und Differenzierungsprinzip

Das Differenzierungsprinzip von George Spencer-Brown¹⁵² liegt der Systemtheorie Luhmannscher Prägung zugrunde. „Draw a distinction!“ – Die Grundoperation des Erkennens benutzt die Konstruktionsmerkmale der Unterscheidung („distinction“) und Bezeichnung („indication“). Keines der beiden Merkmale funktioniert ohne das jeweils andere. (Es gibt keine Unterscheidung, die nicht etwas gleichzeitig Bezeichnetes unterschiede. Und es gibt kein Bezeichnetes, das nicht von anderem unterschieden wäre.) Durch diese Operation entsteht eine Grenze, die einen Raum („space“) in zwei willkürliche Teile aufteilt. Einer dieser Teile, wird bezeichnet, wodurch er einen Wert beigemessen bekommt, der mit einem Namen belegt werden kann. Wichtig ist jedoch das Moment der Willkür, welche sich hinter der Wahl der Unterscheidung und Bezeichnung verbirgt. Das ausgeschlossene, unberücksichtigte Teilstück („unmarked space“) kann aufgrund der *Gleich-Gültigkeit* der Teile, mittels Überschreitung der gezogenen Grenze, auch bezeichnet werden, wobei nach der Rückkehr zum ursprünglich Bezeichneten, dieses aufgrund des „re-crossings“ einen anderen Wert aufweist. „Sollten diese ‚Rückkehrer‘ ihrerseits ein Bezeichnetes sein, so nennt Spencer Brown diesen Vorgang *Reentry*.“¹⁵³

Zusammengefasst kann gesagt werden, dass mittels der Operation der Grenzziehung durch Unterscheidung und Bezeichnung eine anfänglich noch nicht erkannte Welt als Ausgangspunkt fixiert, von welchem aus mittels der gleichen Operation die kognitive Verortung und Vermessung von Welt stattfinden kann¹⁵⁴.

Maturana und Varela kommen zu selbigem Ergebnis, wenn sie in „Der Baum der Erkenntnis“ zusammenfassend zum Operationsmodus der Unterscheidung schreiben:

¹⁵¹ Journalistische Reflexion liegt z.B. vor, wenn sich das System selbst in seinen Interdependenzen zu anderen Systemen wie Wirtschaft, Politik etc. beschreibt bzw. seine gesellschaftlichen Funktionen thematisiert. (Vgl. Malik 2008, S. 432)

¹⁵² Spencer-Brown 1979

¹⁵³ Schöppe 1995, S. 79

¹⁵⁴ Vgl. Schöppe 1995, S. 80

„Das Aufzeigen eines Wesens, Objekts, einer Sache oder Einheit ist mit einem Akt der Unterscheidung verbunden, der das Aufgezeigte von einem Hintergrund unterscheidet und damit von diesem trennt. Immer wenn wir auf etwas implizit oder explizit Bezug nehmen, haben wir ein *Unterscheidungskriterium* festgelegt, das das Kennzeichen dessen, von dem wir gerade sprechen, und seine Eigenschaften als Wesen, Einheit oder als Objekt spezifiziert.“¹⁵⁵

Von einer Entität oder Einheit sprechen sie daraus folgernd so: „Eine Einheit (Entität, Wesen, Objekt) ist durch einen Akt der Unterscheidung definiert. Anders herum: Immer dann, wenn wir in unseren Beschreibungen auf eine Einheit Bezug nehmen, implizieren wir eine Operation der Unterscheidung, die die Einheit definiert und möglich macht.“¹⁵⁶

Dieser formal-operationale Grundstein (Differenzierungsprinzip) steht in engem Verhältnis zu Paradoxien und verwandten Phänomenen wie Selbstreferenz und Beobachtung, welche uns im folgenden näher interessieren. „Jede Beobachtung ist unmittelbare Beobachtung von etwas, was man unterscheiden kann – von Dingen oder von Ereignissen, von Bewegungen oder von Zeichen.“¹⁵⁷ Luhmann definiert Beobachten als „Einsetzen einer Unterscheidung in einen unmarkiert bleibenden Raum, aus dem heraus der Beobachter das Unterscheiden vollzieht“¹⁵⁸. Eine Unterscheidung muss verwendet werden um einen Unterschied zwischen sich selbst und dem, was bezeichnet wird, *herzustellen*. Mit dem Einsetzen einer Unterscheidung (als geschlossener Form) entsteht dadurch gleichzeitig auch ein Rückverweis auf den Beobachter selbst, also Selbstreferenz, wie auch Fremdreferenz. Der Beobachter macht dadurch seine eigene Gegenwart *für andere* ersichtlich, beobachtbar (obwohl dies einer weiteren Unterscheidung bedarf).

Luhmann benutzt den Formenkalkül von George Spencer-Brown, der auf dem Begriff der Bezeichnung (*indication*), der die eine (und nicht die andere) Seite der Unterscheidung (eben die Bezeichnete) als Ausgangspunkt für weitere Schritte benutzen kann, und stellt fest, dass aufgrund der extremen Formalisierung des

¹⁵⁵ Maturana/Varela 1987, S. 46

¹⁵⁶ Maturana/Varela 1987, S. 46

¹⁵⁷ Luhmann 1995, S. 93

¹⁵⁸ Luhmann 1995, S. 92

Begriffes der Beobachtung die verschiedenen Ausgangspunkte füreinander zugänglich geblieben sind.

Das Bezeichnen der einen Seite wird zur Information für das operierende System, da eben „dies-und-nicht-etwas-anderes“¹⁵⁹ bezeichnet wird. Beim Beobachten werden Unterscheiden und Bezeichnen *zugleich* durchgeführt, und nicht Nacheinander (im Sinne von zuerst Unterscheidung, dann Bezeichnung). „Die Operation Beobachtung realisiert mithin die Einheit der Unterscheidung [Einheit der *Differenz*; Anm. MH] von Unterscheidung und Bezeichnung.“¹⁶⁰

„Und schließlich wollen wir von Beobachtungen nur sprechen, wenn die Bezeichnung einer Seite einer Unterscheidung durch rekursive Vernetzungen motiviert ist, und zwar teils durch vorherige Beobachtungen, also durch Gedächtnis, und teils durch Anschlußfähigkeit, das heißt durch einen Vorausblick auf das, was man damit anfangen kann oder wohin man von da aus kommen kann (...).“¹⁶¹

Luhmann führt die, seiner Meinung nach, „nicht ganze einfache Unterscheidung von Beobachtung erster Ordnung und Beobachter zweiter Ordnung“¹⁶² ein, und weist nochmals darauf hin, dass jede Beobachtung, auch die zweiter Ordnung, eine Unterscheidung benutzt, um die eine (aber nicht die andere) Seite zu bezeichnen. (Selbst bei Negationen, muss vorher unterschieden und bezeichnet werden, was im Anschluss negiert werden will.) Als Beobachtung zweiter Ordnung versteht man die Beobachtung von Beobachtungen. Als Operation ist die Beobachtung zweiter Ordnung demnach auch Beobachtung erster Ordnung, in Bezug nämlich darauf, dass sie Beobachtung von etwas ist, was man als Beobachtung unterscheiden kann. Somit sind Beobachtung erster Ordnung und Beobachtung zweiter Ordnung strukturell aneinander gekoppelt – damit wird sichergestellt, dass in der Beobachtung zweiter Ordnung überhaupt etwas beobachtet werden kann –, wenngleich die Beobachtung erster Ordnung *stärker irritierbar* ist, und die Beobachtung zweiter Ordnung mit *höherer Indifferenz* (gegenüber Einflüssen jeglicher Art) ausgestattet ist.¹⁶³

¹⁵⁹ Luhmann 1995, S. 99

¹⁶⁰ Luhmann 1995, S. 100

¹⁶¹ Luhmann 1995, S. 100

¹⁶² Luhmann 1995, S. 94

¹⁶³ Vgl. Luhmann 1995, S. 94

„Von Beobachtung zweiter Ordnung wird man nur sprechen können, wenn zwei Beobachtungen sich so aneinander koppeln, daß beide die Merkmale einer Beobachtung erster Ordnung voll realisieren, aber der Beobachter zweiter Ordnung sich bei der Bezeichnung seines Gegenstandes auf einen Beobachter erster Ordnung bezieht, also ein Beobachten als Beobachten unterscheidet und bezeichnet.“¹⁶⁴

Der Beobachter zweiter Ordnung (als Beobachter erster Ordnung) bleibt somit in der Welt und ist folglich selbst beobachtbar, d.h. „daß die Welt nicht von außen beobachtet werden kann“¹⁶⁵.

„Wie uns die heute weitgehend akzeptierte operative Epistemologie lehrt,

- findet alles Beobachten in der Welt statt als ein seinerseits beobachtbarer Vorgang;
- setzt alle Beobachtung eine Grenzziehung voraus, über die hinweg der Beobachter etwas anderes (und gegebenenfalls sich selber als anderen) beobachten kann;
- konstituiert alles Beobachten also die Unvollständigkeit von Beobachtungen, indem es sich selbst und die für es konstitutive Differenz der Beobachtung entzieht;
- muß Beobachten sich also auf einen blinden Fleck einlassen, dank dessen es etwas (aber nicht alles) sehen kann.“¹⁶⁶ [Strukturierung von MH]

Luhmann zufolge ist es ein *Paradox*, welches die Bedingung der Möglichkeit des Beobachtens darstellt, nämlich der *blinde Fleck*, und nicht z.B. ein mit Vernunft ausgestattetes Subjekt. Mit Luhmanns, der traditionellen Terminologie folgenden Worten, liest sich der Sachverhalt so: „Die Unbeobachtbarkeit der Operation des Beobachtens ist die transzendente Bedingung seiner Möglichkeit.“¹⁶⁷ Jeder Versuch, die Welt transparent zu machen, scheitert genau an diesem Paradox – auch alles, was ein Künstler machen kann, beschränkt sich auf die Reproduktion von Unbeobachtbarkeit von Welt: die Welt als Objekt kann nicht beobachtet werden, denn

¹⁶⁴ Luhmann 1995, S. 101

¹⁶⁵ Luhmann 1995, S. 95

¹⁶⁶ Luhmann 1995, S. 95 f.

¹⁶⁷ Luhmann 1995, S. 96

man müsste sie im Unterschied zu etwas anderem bezeichnen, gewissermaßen eine *Überwelt* oder *Metawelt* voraussetzen, welche die Welt *und* Anderes beinhalten müsste.

Wesentlich ist hierbei, dass die Unbeobachtbarkeit des Beobachtens erster Ordnung durch die Beobachtung zweiter Ordnung beobachtbar wird, nur unter der Bedingung, dass der nun als Beobachter erster Ordnung fungierende *Beobachter zweiter Ordnung* wiederum sein Beobachten (und sich als Beobachter) nicht beobachten kann. Dies kann wiederum nur ein Beobachter dritter Ordnung beobachten ... ad infinitum¹⁶⁸. Es kommt bei der Beobachtungshierarchisierung lediglich zu einer Verschiebung der Beobachungsposition, worin jedoch genau „die Garantie für die (autopoietische) Fortsetzbarkeit der Operationen, (...) für die ‚différance‘ (Derrida) der Differenz von Beobachtetem und Nichtbeobachtetem“¹⁶⁹ liegt. Der Beobachter erster Ordnung konzentriert sich auf das, was er beobachtet und erlebt/handelt dadurch in einem informationseingeschränkten Horizont – „er lebt in einer ‚wahr-scheinlichen‘ Welt“¹⁷⁰; der Beobachter zweiter Ordnung beobachtet dahingegen, *wie* beobachtet wird, und kann dadurch die Unwahrscheinlichkeit, die Kontingenz des Beobachtens erster Ordnung feststellen – jede Handlung oder Kommunikation kann begriffen werden als Selektion aus einem unendlichen Möglichkeitsraum, und ist daher *extrem unwahrscheinlich*, wobei diese Unwahrscheinlichkeit, da sie für *jede* Operation gilt, gleichsam ganz normal¹⁷¹ und unproblematisch ist.

Luhmann stellt die Frage, was die Folge davon sei, „wenn die Gesellschaft Beobachter zur Beobachtung von Beobachtungen animiert“¹⁷². Er postuliert, dass die Einrichtung von Möglichkeiten der Beobachtung zweiter Ordnung fruchtbar sei, denn dadurch gewinne man Möglichkeiten der Beobachtung, welche man bei direkter Weltbetrachtung, also in der Beobachtung erster Ordnung, nie haben würde. Durch die Möglichkeit der Thematisierung der Unwahrscheinlichkeit der Beobachtung erster Ordnung in einer Beobachtung zweiter Ordnung, können größere Auswahlbereiche

¹⁶⁸ Die Hierarchisierung der Beobachtungsebene kann formalisiert wie folgt dargestellt werden:
Beobachtung (n+1)ter Ordnung

¹⁶⁹ Luhmann 1995, S. 103

¹⁷⁰ Luhmann 1995, S. 103

¹⁷¹ „Man würde nie anfangen können, wenn man alle Möglichkeiten des Anfangens gegeneinander abwägen müßte.“ (Luhmann 1995, S. 103)

¹⁷² Luhmann 1995, S. 96

festgestellt werden. Es können dort, wo der Beobachter erster Ordnung Notwendigkeiten annimmt, Kontingenzen festgestellt werden. Die Beobachtung zweiter Ordnung geht in Distanz zur Welt, bis es diese in ihrer Gesamtheit schließlich ganz weglassen könne „und sich ganz dem überläßt, was im dynamisch-rekursiven Prozess des fortgesetzten Beobachtens von Beobachtungen als ‚Eigenwert‘ dieses Prozesses herauskommt“¹⁷³.

Mit seiner Geschichten&Diskurse-Theorie folgert auch Schmidt, dass versucht wird mittels „*Beobachtungsvarianz* Erkenntnisgewinne zu erzielen“¹⁷⁴. Weber versucht diese Beobachtungsvarianz bzw. Beobachtungshierarchisierung auf den Begriff der Konstruktion (im Sinne des Konstruktivismus) anzuwenden, welchen er als „komplexen kognitiv-sozialen Prozess (...), in dessen Verlauf ‚Wirklichkeit‘ generiert und (in gewissen Grenzen) reproduziert und modifiziert wird“¹⁷⁵ definiert, und erstellt folgendes Stufenmodell der Konstruktion, wo zwischen Konstruktionsebenen der Wahrnehmung und der Beschreibung differenziert wird ¹⁷⁶:

- K₀: Wahrnehmung als Gegenstände/Objekte: Beobachtung erster Ordnung
- K₁: Objektangabe, Rudimentärbeschreibung¹⁷⁷ der Gegenstände/Objekte
- K₂: Sprechen in Begriffen über Gegenstände/Objekte: Beschreibung erster Ordnung
- K₃: (Alltags-)Kommunikation mit Diskurspartnern: Diskurs/Konflikt
- K₄: Wahrnehmung von Wahrnehmung, Beobachtung von Beobachtung: Beobachtung zweiter Ordnung
- K₅: Sprechen über Sprechen, Beschreibung der Beschreibung: Beschreibung zweiter Ordnung

¹⁷³ Luhmann 1995, S. 97

¹⁷⁴ Schmidt 2003, S. 145

¹⁷⁵ Rusch, zit. nach Weber 1996, S. 39

¹⁷⁶ Vgl. Weber 1996, S. 40

¹⁷⁷ Nach Josef Mitterer (1992) – s. auch Kapitel 3.2.4 – kann ein unbeschriebenes Objekt der (infragestehenden) Beschreibungen nicht angegeben werden, ohne gleichzeitig eine *rudimentäre Beschreibung* desselben abzuliefern, d.h. dass mit der Angabe des Objekts bereits eine Rudimentärbeschreibung erfolgt. (Beschreibung und Objekt können nicht voneinander getrennt werden, wie dies in der von Mitterer kritisierten Dualisierenden Redeweise jedoch der Fall ist.)

- K₆: Kommunikation im Sozialsystem Wissenschaft: Wissenschaftliche Theoriebildung über K₀ – K₅ sowie auch über K₆ im Rahmen der Wissenschaftstheorie¹⁷⁸

Die Soziologie, und in unserem Sinne auch die Kommunikationswissenschaft, müsse nach Luhmann mit einer stets beobachterabhängigen Auflösung der Paradoxie des Beobachtens beginnen, um damit die Kontingenz ebendieser einzusehen. Luhmann folgert, im Hinblick auf postmoderne Kunst, ob hier „nicht schon längst Einsichten über die moderne Gesellschaft Form gewonnen haben, die in der Soziologie nachgebaut werden könnten“¹⁷⁹. Im Kunstsystem wurde das Problem der Kontingenz bereits aufgenommen, im Gegensatz zur Wissenschaft. Das Auch-anders-möglich-Sein hat sich in der Kunst bereits emanzipiert. Luhmann sagt dazu an anderer Stelle: „Im Entwickeln und Etablieren von Weisen der Beobachtung, die sich darauf kaprizieren, zu beobachten, was andere nicht beobachten können, hat offenbar die Kunst eine Vorreiterfunktion.“¹⁸⁰ Dadurch dass Kunst sich darauf versteht, ihre Beobachtungen auf die Relativität der Beobachtungsbedingungen hin zu beziehen, wäre sie darin sogar der Philosophie voraus, und würde nicht mehr als sinnliche Erkenntnisform defizitär abgewertet. Als Beispiel aus der Kunst wurde bereits in der Antike begonnen die Sehweise des Beobachtens in der Architektur und Skulptur zu studieren, mit dem Hintergedanken Formen bewusst zu deformieren im Hinblick auf den hervorzurufenden optischen Eindruck. Man konzentriert sich auf die Beobachtung zweiter Ordnung. Auch Theater und Literatur verfügen über Möglichkeiten die Beobachtung zweiter Ordnung zu inszenieren. Dem Zuschauer und der Zuschauerin oder dem Leser und der Leserin wird vorgeführt, was der Schauspieler und die Schauspielerin oder Protagonist und

¹⁷⁸ „Spricht man im medialen Kontext von Konstruktivität, so meint dies meist das wissenschaftliche Beobachten (K₆) des medialen Beschreibens von Beschreibungen, also von K₅. ‚Konstruktivität‘ sollte in konstruktivistischen Medientheorien m.E. somit eher als strategisch-intentionales, d.h. als kategoriales und nicht als differenzloses Konzept verwendet werden, das primäre Prozesse bewusster Konstruktion reflektiert.“ (Weber 1996, S. 41) Weber hält fest, dass man in Ergänzung von *bewusster* und *unbewusster* Konstruktion sprechen sollte, da diese auf allen 6 Ebenen vorkommen könne. Bewusste Konstruktion auf Ebene K₀ wären z.B. Kippbilder. Bewusste Konstruktion nehme mit der Ebenenhöhe zu. Journalisten konstruieren auch unbewusst, dann ist das Argument jedoch neurobiologisch oder erkenntnistheoretisch, wie Weber anmerkt, denn unbewusstes Konstruieren wäre dann eine Eigenschaft, auf die *jeder* Beobachter, *jedes* kognitive System verweist. (Vgl. dazu auch das Kapitel 3.2.4 dieser Arbeit)

¹⁷⁹ Luhmann, zit. nach Koller Markus 2007, S. 242

¹⁸⁰ Luhmann, zit. nach Koller Markus 2007, S. 242

Protagonistin selbst nicht erlebt. Das „Nichtsehenkönnen [wird] psychologisiert und damit individualisiert“¹⁸¹. Erst im 20. Jahrhundert, so Luhmann, wird mit der Theorie der beobachtenden Systeme das Latenz- bzw. Kontingenzproblem in die Epistemologie aufgenommen. Wichtig ist hierbei noch anzuführen, dass Wissenschaft das Problem der Kontingenz des Beobachteten bzw. des Beobachtens *begrifflich* formuliere, Kunst das Problem allerdings *wahrnehmbar*¹⁸² darstelle.

Zusammenfassend kann folgendes festgehalten werden:

- Selbstreferentialität, als rekursive interne Repräsentationen zwischen „reinen Relationen“¹⁸³ (=basale Selbstreferenz) verstanden, kann als Bedingung für die Fähigkeit der Selbstbeobachtung (=Selbstreflexivität) gelten. Diese Beobachterfunktion ermöglicht es dem System, sich als System zu erfassen, d.h. sich als ein von allen anderen Objekten verschiedenes Objekt auszudifferenzieren. „Das System selber setzt die *Selbst-Umwelt-Differenz* auf der Basis seiner Selbstbeobachtung.“¹⁸⁴ Erst dies ermöglicht einem System „Handlungsmächtigkeit“ – denn so kann in rekurrenten Beobachtungen das eigene System sich mit anderen Objekten oder Systemen in seiner Umwelt in Relation setzen (=Selbstreflexion).
- Die Systemtheorie basiert auf dem *Differenzierungsprinzip* als Erkenntnisprinzip. Die Operation der Beobachtung, verstanden als Unterscheidung und Bezeichnung, welche einen „unmarked space“ in einen „marked space“ umwandelt, ist Grundbedingung für Wahrnehmung/Beschreibung/Erkenntnis/Kommunikation und führt zu Phänomenen der Selbstreferentialität und Paradoxie, welche in diesem Zusammenhang auftreten und im Kapitel 4 eingehend behandelt werden sollen.
- Als Grundparadoxie kann die des *blinden Flecks* angesehen werden, welche jedem operativen Vollzug einer Beobachtung inhärent ist. Der blinde Fleck ist die

¹⁸¹ Luhmann, zit. nach Koller Markus 2007, S. 243

¹⁸² Hier muss Mitterer zufolge jedoch darauf hingewiesen werden, dass die Wahrnehmbarkeit von Kunst ebenfalls nicht ohne Rudimentärbeschreibung auskommen kann, und somit auch bereits immer sprachlich bzw. begrifflich vorgefasst ist.

¹⁸³ Maturana, zit. nach Rusch 1997, S. 155

¹⁸⁴ Rusch 1997, S. 156

Bedingung der Möglichkeit des Beobachtens überhaupt (und nicht z.B. ein mit Vernunft ausgestattetes Subjekt, wie dies in der Philosophie oft behauptet wird).

- Durch die Hierarchisierung der Beobachtungsebenen kann der blinde Fleck des Beobachters (n-1)ter Ordnung beobachtet und dadurch im Hinblick auf Erkenntniszugewinn entparadoxiert werden
- In der Kunst (als Kunstsystem verstanden) wurde die Kontingenz der Beobachtung *in der Wahrnehmung*, bevor diese im Wissenschaftssystem angewendet wurde, bereits thematisiert, weshalb die Kunst in der Beobachtungshierarchisierung – in der Einführung der Beobachtung zweiter Ordnung – eine Vorreiterrolle übernimmt.

Im folgenden Kapitel soll die von Niklas Luhmann auf Basis der Systemtheorie konzipierte Medientheorie, mit dem Fokus auf selbstreferentielle und paradoxe Strukturen hin, skizziert werden.

3.2.2.4 Systemtheorie als Medientheorie – „Die Realität der Massenmedien“¹⁸⁵

„Was wir über unsere Gesellschaft, ja über die Welt, in der wir leben, wissen, wissen wir durch die Massenmedien.“¹⁸⁶ So beginnt die Abhandlung über die „Realität der Massenmedien“ von Niklas Luhmann. Mit dem Begriff der Massenmedien will Luhmann alle jene Einrichtungen in der Gesellschaft bezeichnen, welche sich zur Verbreitung und Vervielfältigung von Kommunikation technischer Mittel bedienen. Unter diese Definition fallen dann Bücher, genauso wie Zeitschriften und Zeitungen, sowie Produkte, welche in großer Zahl über fotografische oder elektronische Verfahren kopiert werden, welche sämtlich an einen unbekannten Adressatenkreis gerichtet sind. Auch die Verbreitung durch Funk (Radio, Fernsehen) zählt dazu. Den Grundgedanken hinter dieser Abgrenzung führt Luhmann so an, dass „erst die maschinelle Herstellung eines Produktes als Träger der Kommunikation (...) zur Ausdifferenzierung eines besonderen Systems der Massenmedien geführt hat“¹⁸⁷.

¹⁸⁵ Luhmann 2004

¹⁸⁶ Luhmann 2004, S. 9

¹⁸⁷ Luhmann 2004, S. 11

Luhmann spricht von der *Realität der Massenmedien* in einem doppelten Sinne: einerseits meint er damit ihre „reale Realität“¹⁸⁸, die Basis, weshalb Massenmedien gewissermaßen überhaupt bestehen: das sind ihre eigenen Operationen „[E]s wird gedruckt, es wird gefunkt. Es wird gelesen. Sendungen werden empfangen.“¹⁸⁹ Hier legt er das Augenmerk jedoch nicht unbedingt auf die (obwohl sicher) dazu benötigten technischen und maschinellen Verfahren, sondern auf die ablaufenden Kommunikationen und begreift diese als eigentliche Systemoperationen der Massenmedien, „mit denen das System sich selbst und seine Differenz zur Umwelt reproduziert“¹⁹⁰. Andererseits kann man von der Realität der Massenmedien sprechen, im Sinne dessen, „was für sie oder durch sie für andere als Realität erscheint“. Die Tätigkeit (im Sinne von Illusionserzeugung) ist hier eine Sequenz von Beobachtungen – im Gegensatz zur Sequenz von Operationen (Kommunikationen). Um dies zu beobachten, muss man die Ebene der Beobachtung zweiter Ordnung einnehmen – das Beobachten der Massenmedien wird beobachtet. In diesem Sinne kann es zu einer Realitätsverdoppelung im beobachteten System der Massenmedien kommen: denn entweder kommuniziert das System der Massenmedien über sich selbst (Selbstreferenz) oder über etwas anderes (Fremdreferenz) – mit anderen Worten: Das System der Massenmedien kann (nicht anders als) *selbst* zwischen Selbst- und Fremdreferenz (zu) unterscheiden. In Verbindung mit dem erkenntnistheoretischen Konstruktivismus kann man sagen, dass wenn „alle Erkenntnis auf Grund einer Unterscheidung von Selbstreferenz und Fremdreferenz erarbeitet werden muß, zugleich (gilt), daß alle Erkenntnis (und damit alle Realität) eine Konstruktion ist.“¹⁹¹ Denn: Eine Unterscheidung zwischen Selbst- und Fremdreferenz kann nicht in der Umwelt des Systems passieren, sondern nur im System selbst. Luhmann spricht deshalb von „operative[m] Konstruktivismus“¹⁹², demzufolge *Welt* nicht als Gegenstand vorausgesetzt wird, sondern als prinzipiell unerreichbarer Horizont.¹⁹³ Es gibt kognitiv gesehen keinen von Erkenntnis unabhängigen Zugang zu realen Gegenständen, wobei dieser Defekt durch die Beobachtung zweiter Ordnung – „der Beobachtung kognitiver

¹⁸⁸ Luhmann 2004, S. 12

¹⁸⁹ Luhmann 2004, S. 12 f.

¹⁹⁰ Luhmann 2004, S. 14

¹⁹¹ Luhmann 2004, S. 16

¹⁹² Luhmann 2004, S. 17

¹⁹³ Vgl. Luhmann 2004, S. 18

Operationen *anderer* Systeme“¹⁹⁴ – korrigiert werden kann. Alle Aussagen sind deshalb an ein System gebunden, weshalb die Frage nun lauten kann: „Wie konstruieren Massenmedien Realität?“¹⁹⁵ und nicht: „Wie verzerren Massenmedien die Realität durch die Art und Weise ihrer Darstellung?“¹⁹⁶, denn letztere Frage, würde eine ontologisch vorausgesetzte, prinzipiell erkennbare Realität unterstellen.

Wenn die Differenz von System und Welt, in das System hineinkopiert wird, spricht man von einem „re-entry“¹⁹⁷. Das „re-entry“ ist aus dem Grund paradox, da es verschiedene Unterscheidungen (wie z.B. System/Umwelt, Selbstreferenz/Fremdreferenz) als ein und dieselbe betrachtet.

„In der Wahrnehmung des Systems verwischt sich die Unterscheidung der Welt, wie sie ist, und der Welt, wie sie beobachtet wird. (...) [I]n der operativ aktuellen Gegenwart (können) die Welt, wie sie ist, und die Welt, wie sie beobachtet wird, nicht unterschieden werden. Zur Auflösung dieses Paradoxes der Konfusion zweier Welten benötigt man Imagination oder kreative Anregungen, die sich zwar reflexiv auf den gerade erreichten Systemzustand beziehen, aber durch ihn nicht determiniert sind.“¹⁹⁸

Die Themen repräsentieren Fremdreferentialität in der Kommunikation der Massenmedien. Themen dienen der strukturellen Koppelung mit anderen Funktionssystemen der Gesellschaft, da das öffentliche Bekanntsein von Themen auf die rekursive Behandlung von Themen zurückzuführen sei, welche Massenmedien durchführen und diese Rekursivität dann wiederum auf die Umwelt der Massenmedien zurückwirke.

Die laufende Produktion und Reproduktion der Differenz von System und Umwelt und ihre Anschlussfähigkeit, wird durch (binäre) Codes geregelt. Im Falle der Massenmedien ist dies der Code Information/Nicht-Information¹⁹⁹. Der positive Wert *Information* dient der Anschlussfähigkeit; der negative Wert *Nicht-Information* dient nur zur Reflexion der Bedingungen, unter welchen der positive oder negative Wert gesetzt

¹⁹⁴ Luhmann 2004, S. 17

¹⁹⁵ Luhmann 2004, S. 20

¹⁹⁶ Luhmann 2004, S. 20

¹⁹⁷ Luhmann 2004, S. 24

¹⁹⁸ Luhmann 2004, S. 26 f.

¹⁹⁹ Luhmann spricht auch von der *Leitdifferenz* Information/Nicht-Information. (Luhmann 2004, S. 36)

werden kann.²⁰⁰ (Dritte Werte sind ausgeschlossen.) Der Code ist notwendig um bestimmen zu können, welche Operationen zum System gehören und welche Operationen in der Umwelt des Systems sind. Hinzu kommen „Programme, mit deren Hilfe man entscheiden kann, ob etwas im System als informativ behandelt werden kann oder nicht“²⁰¹. Information ist auf Kategorisierungen angewiesen, d.h. es werden Möglichkeitsräume im Sinne von vorstrukturierten Bereichen abgesteckt, in denen mehr oder weniger definiert ist, was als Kommunikation geschehen kann. Der Code ist einheitlich und invariant, wohingegen es mehrere Programme gibt, welche variabel sind. Informationen werden überall verarbeitet, wo Bewusstsein und Kommunikation am Werk ist. „Ohne Information keine Kommunikation, denn schließlich muß über etwas gesprochen werden, das eine Mitteilung lohnt.“²⁰² Luhmann versteht diese Universalpräsenz von Information als Argument gegen die Vorstellung, dass Information von einem System A zu einem System B in Form von kleinen, vom System unabhängigen, Informationspartikeln transportiert werden könnte. Ist ein System operational geschlossen, ist auch die dazugehörige Informationsverarbeitung geschlossen – d.h.: Informationen werden vom System selektiv in einem systeminternen Prozess erarbeitet.

Als wichtigsten Punkt des Codes Information/Nicht-Information führt Luhmann das Verhältnis zur *Zeit* an. Denn sobald eine Information zu einem Ereignis wird, wird sie zur Nicht-Information. Dies bezieht sich auf Wiederholungen von Information: denn eine „Nachricht, die ein zweites Mal gebracht wird (...), verliert ihren Informationswert“²⁰³. Die Operationen des Systems verwandeln somit zwangsläufig Information in Nicht-Information. In einer Fußnote führt Luhmann in diesem Zusammenhang den Unterschied zwischen dem Code der Massenmedien und dem Code des Kunstsystems im Hinblick auf die Lesbarkeit von Texten so aus:

„Kunstwerke müssen eine hinreichende Ambiguität, eine Mehrzahl möglicher Lesarten aufweisen. Besonders in der modernen Kunst wird dieses Merkmal provokatorisch bis an äußerste Grenzen getrieben. (...) Und vielleicht ist diese Tendenz zu extremen Anforderungen an Beobachter ihrerseits eine Reaktion auf die Massenmedien und die Möglichkeiten auch der technischen Vervielfältigung von Kunstwerken. Finnegans Wake

²⁰⁰ Vgl. Luhmann 2004, S. 35

²⁰¹ Luhmann 2004, S. 37

²⁰² Luhmann 2004, S. 38

²⁰³ Luhmann 2004, S. 41

ist ein einziger Protest gegen das Gelesenwerden; so wie umgekehrt die Schreibstilempfehlungen, die den Journalisten schon in ihrer Ausbildung eingebläut werden, den Tendenzen zum offenen Kunstwerk diametral entgegengerichtet sind.“

Durch den permanenten, autopoietischen Verschleiß von Information, ist das System genötigt immer wieder neue Information heranzuschaffen, um diese wieder in den negativen Wert der Nicht-Information transformieren zu können. (Diese Systematik schließt Wiederholungen nicht generell aus, da diese als Indikatoren für die Wichtigkeit und Erinnerungswürdigkeit eines Ereignisses aufgefasst werden können.)

Weiters dienen Massenmedien der „Erzeugung und Verarbeitung von Irritationen“²⁰⁴. Der Kontakt eines Systems zur Umwelt ist ausgeschlossen. Mit Irritation ist die Möglichkeit eines Systems angesprochen, auf Umweltereignisse, in welcher Form auch immer, reagieren zu können. Dies erklärt auch den Umstand der Zweiteiligkeit des Informationsbegriffes – einerseits kann ein Unterschied als Abweichung von bereits Bekanntem registriert werden, andererseits kann es zu einer Veränderung in der Struktur des Systems kommen, dahingehend, dass die Information eingegliedert wird und als Voraussetzung für weitere Operationen fungieren kann. „Massenmedien halten (...) die Gesellschaft wach. Sie erzeugen eine ständig erneuerte Bereitschaft, mit Überraschungen, ja mit Störungen zu rechnen.“²⁰⁵

Die gesellschaftliche Funktion von Massenmedien beschreibt Luhmann liege nicht in der Gesamtheit der aktualisierten Informationen, sondern im *Gedächtnis*. Das Gedächtnis besteht darin, „dass man bei jeder Kommunikation bestimmte Realitätsannahmen als bekannt voraussetzen kann, ohne sie eigens in die Kommunikation einführen und begründen zu müssen.“²⁰⁶ Es ist nach Luhmann keine Funktion der Massenmedien, dass konsensuelle Bereiche von Realität geschaffen werden, denn: gerade der Dissens stelle eine Anschlussmöglichkeit von Kommunikation dar. Ein System, dass die Beobachtung seiner Operationen der Erzeugung der System/Umwelt-Differenz im Vollzug des *re-entry* leisten kann, benötigt eine „zeitliche Doppelorientierung, einerseits ein Gedächtnis und andererseits eine offene Zukunft, die die Möglichkeit des Oszillierens zwischen den beiden Seiten jeder Unterscheidung

²⁰⁴ Luhmann 2004, S. 46. Vgl. hierzu die Begriffsbildung *Perturbation*, die bei Maturana/Varela (Kapitel 3.2.1.2 dieser Arbeit) etwa denselben Sachverhalt bezeichnet, wie *Irritation* hier bei Luhmann.

²⁰⁵ Luhmann 2004, S. 47

²⁰⁶ Luhmann 2004, S. 121

bereithält“²⁰⁷. Beim Gedächtnis handelt es sich nicht um gelegentliche Vergegenwärtigung von Vergangenen, sondern um ständiges, mitlaufendes Diskriminieren von Beobachtungen in Vergessen und Erinnern, wobei die Hauptfunktion das Vergessen, zum Freimachen von neuen Kapazitäten für Operationen des Systems, sei.²⁰⁸

Luhmann spricht von verschiedenen Programmbereichen (nicht Subsystemen, weil kein anderer Code als der von Information/Nicht-Information, zugrundeliegt), welche sich in den Massenmedien durchgesetzt haben und eine rein induktiv gewonnene Typologie darstellen: „Nachrichten und Berichte“, „Werbung“ und „Unterhaltung“²⁰⁹. Im folgenden wende ich mich dem Punkt „Unterhaltung“ zu, da dieser für die vorliegende Diplomarbeit von vorrangiger Bedeutung ist und die eher journalistisch orientierten beiden anderen Bereiche im Rahmen des Erkenntnisinteresses vernachlässigbar sind. Die Funktion aller drei massenmedialen Bereiche dürfte aber darin liegen, „Voraussetzungen für weitere Kommunikation zu schaffen, *die nicht eigens mitkommuniziert werden müssen*“²¹⁰.

Luhmann wählt die Metapher des Spiels, um diesbezüglich die Problematik der Realitätskonstruktion erläutern zu können, und verweist auf die sowohl im Spiel als auch in der Unterhaltung stattfindende Realitätsverdoppelung hin:

„Auch ein Spiel ist eine Art von Realitätsverdoppelung, bei der die als Spiel begriffene Realität aus der normalen Realität ausgegliedert wird, ohne diese negieren zu müssen. Es wird eine bestimmten Bedingungen gehorchende zweite Realität geschaffen, von der aus gesehen die übliche Weise der Lebensführung dann als die reale Realität erscheint.“²¹¹

Der Ausschnitt der Realität wird durch einen äußeren Rahmen (Buch, Bildschirm, präparierte Töne) markiert. „Dieser äußere Rahmen setzt dann eine Welt frei, in der eine eigene fiktionale Realität gilt.“²¹² Anfang und Ende können beobachtet werden. Der Zuschauer oder die Zuschauerin können die Zeit der Unterhaltung ausgliedern aus der

²⁰⁷ Luhmann 2004, S. 179

²⁰⁸ Vgl. Luhmann 2004, S. 180

²⁰⁹ Vgl. Luhmann 2004, S. 51

²¹⁰ Luhmann 2004, S. 120

²¹¹ Luhmann 2004, S. 97

²¹² Luhmann 2004, S. 98

ihn oder sie selbst angehenden Zeit. „Sie [die Unterhaltung; Anm. MH] setzt durchaus selbsterzeugte Realobjekte (...) voraus, die den Übergang von der realen Realität zur fiktionalen Realität, das Kreuzen der Grenze ermöglichen. Das sind Texte oder Filme“²¹³ Auf der Innenseite von Filmen findet sich die „Welt der Imagination“²¹⁴, welche zwar keine Regeln benötigt, aber Information. Vom Zuschauer oder von der Zuschauerin wird mithin ein geschultes Unterscheidungsvermögen verlangt, welches verhilft, zur erzählten Geschichte ein eigenes Gedächtnis auszubilden, was nur passieren kann, wenn genügend bekannte Details in den Bildern mitgeliefert werden. D.h. es darf nicht alles fiktiv sein in der Fiktion.

Im Film entsteht also eine Abfolge von Handlungen und Entscheidungen, welche erst im narrativen²¹⁵ Kontext hinsichtlich ihrer Bedeutungen gelesen werden kann – wichtig ist der Bezug von Handlungen auf Handlungen. „Was einen Unterschied gemacht hat, begründet dann hinreichend, welche weiteren Unterschiede möglich sind.“²¹⁶ Somit werden Subjekte als handelnde Personen benötigt, auf welche die Handlungen zugerechnet werden können: „als fiktionale Identitäten, die die Einheit der erzählten Geschichte erzeugen und zugleich einen Übersprung zur (ebenfalls konstruierten) personalen Identität des Zuschauers oder der Zuschauerin ermöglichen. Dieser kann die Charaktere der Erzählung mit sich selbst vergleichen.“²¹⁷ Geschichten werden zwar fiktive erzählt, die dem Zuschauer oder der Zuschauerin jedoch Rückschlüsse auf die ihm oder ihr bekannte Welt und auf sein oder ihr eigenes Leben ermöglichen. Diese Rückschlüsse sind ihm oder ihr freigestellt, also keine zwingend notwendigen.

Die Identität des Publikums ist zumindest seit dem 18. Jahrhundert nicht mehr herkunftsgebunden (aufgrund von Schicht etc.), sondern muss selbst gestaltet werden. Individualität muss erst bestimmt werden, auch vielleicht nach Maßgabe des *Spiels* – dann liegt es nahe, dass sozusagen *virtuelle Realitäten* in der Vorstellung der Individuen ausprobiert werden, aber auch jederzeit abgebrochen werden können. Die Wirkung ist nicht mit einem Analogieschluss oder mit dem Konzept der Nachahmung zu erfassen; das Verhalten des Zuschauers und der Zuschauerin wird nicht dem „Vorbild“ angeglichen, einerseits weil es das Können überfordern würde, andererseits weil es

²¹³ Luhmann 2004, S. 98 f.

²¹⁴ Luhmann 2004, S. 99

²¹⁵ zu narrativen Strategien im Spielfilm s. Kapitel 5.1.1

²¹⁶ Luhmann 2004, S. 101

²¹⁷ Luhmann 2004, S. 101

lächerlich wirken würde. Vielmehr ist das Resultat, dass man Beobachter beobachten lernt, „im Hinblick auf die Art, wie sie auf Situationen reagieren, also: wie sie selber beobachten.“²¹⁸

Luhmann geht von einer „generellen Eingewöhnung des Modus der Beobachtung zweiter Ordnung“ aus – das Unterhaltungswesen tendiere zur Selbstbeobachtung im Modus zweiter Ordnung, „zur Beobachtung des *eigenen* Beobachtens“²¹⁹ [kursiv von MH].

„Unterhaltung ermöglicht eine Selbstverortung in der dargestellten Welt.“²²⁰

Es stellt sich generell die Frage nach der Zurechnung von Kommunikation auf ein Individuum im Bereich der Unterhaltung. Das Medium der „narrativen Fiktionalität“ wird verwendet, um Motivlagen zu individualisieren. Fiktionalität hat den Vorteil konkrete Personen mit persönlichen und sozialen Biographien darzustellen und Lebenslagen anzudeuten, aufgrund welcher Zuschauer und Zuschauerinnen selbständig entscheiden können, ob sie Rückschlüsse auf ihr eigenes Leben ziehen wollen. Das Individuum darf selbst auswählen, „was es psychisch benötigt und verkraften kann“²²¹. Die Lösung des Problems der je individuellen Bewusstseinsbildung innerhalb der gesellschaftlichen Kommunikation, ist paradox:

„Denn das an der Kommunikation beteiligte Individuum wird (...) individualisiert oder entindividualisiert, nämlich uniformisiert oder fiktionalisiert, so daß die Kommunikation fortfahren kann auf Individuen Bezug zu nehmen, ohne die Operationen einbeziehen zu können, die jeweils bewirken, daß jedes Individuum für sich selbst als ein einmaliges, operativ geschlossenes System zustandekommt.“

D.h. Kommunikation kann zirkulieren und fortlaufenden Bezug auf Individuen herstellen, ohne dass auf die je eigene Spezifik der Funktionssysteme (hier: Mensch) Rücksicht genommen werden muss. Dies kann geschehen aufgrund von Standardisierungen, welche dem Individuum gestatten, „den Sinn seiner Teilnahme [an Kommunikation; Anm. MH] selbst zu bestimmen und auszuwählen – oder abzuschalten“²²².

²¹⁸ Luhmann 2004, S. 113

²¹⁹ Luhmann 2004, S. 152

²²⁰ Luhmann 2004, S. 115

²²¹ Luhmann 2004, S. 133

²²² Luhmann 2004, S. 135

Interessant ist der Vergleich zwischen Unterhaltung (als Bereich des Systems der Massenmedien) und dem Kunstsystem, denn lt. Luhmann findet man das Prinzip der „Auflösung einer selbsterzeugten Ungewißheit durch Informationssequenzen“ auch in der Kunst, weshalb es naheliege „Unterhaltung als Trivialkunst aufzufassen“²²³. Der Unterschied, so Luhmann weiter, finde sich in der Frage, „ob die Selbstreferenz der Information mitbeobachtet wird oder nicht“²²⁴. Trägt die Information zum Formenspiel in der Kunst bei – d.h. wird beobachtbar, warum gerade diese Information selektiert wurde – dann ist Information im rekursiven Netzwerk der Informationen in einem Kunstwerk, selbstreferentiell und nicht-trivial, dient Information nur der Überraschung und wird „als angenehme Aufhebung noch offener Unbestimmtheiten“²²⁵ empfunden, dann ist sie trivial und Unterhaltung. Das Beobachtungserlebnis kann bei Kunst jedoch genauso trivial sein, nämlich dann, wenn nicht mitreflektiert wird, welche Information durch die Selektion *dieser* Information an anderen Möglichkeiten ausgeschlossen wurde. Luhmann nimmt diese Art der Wahrnehmungsmöglichkeit als Beispiel dafür, dass viele zunächst im Kunstsystem entwickelte Formen in den Bereich der Unterhaltung übernommen wurden.

„Welche Gesellschaft entsteht, wenn sie sich laufend und dauerhaft auf diese Weise [durch massenmedial erzeugte Realitätszuschreibung; Anm. MH] über sich selbst informiert?“²²⁶

Unterhaltung wurde lange Zeit als Ablenkung oder Zerstreuung angesehen und würde für ein „tätiges Leben untauglich mache[n]“²²⁷. Kritik war, „daß die Trennung von realer Realität und fiktionaler Realität nicht durchgehalten würde“²²⁸, was wiederum selbst in Romanen reflektiert wurde (z.B. „Don Quijote“). Mit dem Spielfilm wurde dieses Problem verschärft: es wird suggeriert, dass die Erfahrungen, die in der Rezeption erlebt werden, eigene wären. Die Grenze von Innenseite (die erzählte Geschichte) und Außenseite der Fiktion (Regisseur oder Regisseurin, Rezipient oder Rezipientin) wird ständig unterlaufen.

²²³ Luhmann 2004, S. 123

²²⁴ Luhmann 2004, S. 123

²²⁵ Luhmann 2004, S. 123

²²⁶ Luhmann 2004, S. 139

²²⁷ Luhmann 2004, S. 147

²²⁸ Luhmann 2004, S. 147

„Die eine Seite wird in die andere hineinkopiert, und daraus werden Kommunikationschancen gewonnen, deren Grundlage in der gemeinsamen Artifizialität der Erfahrungen besteht. Es kommt zu unentwirrbaren Durchmischungen realer Realität und fiktionaler Realität, die aber als Unterhaltung reflektiert, als Episode erfahren werden und folgenlos bleiben.“²²⁹

Die Realität der Massenmedien ist die Realität der Beobachtung zweiter Ordnung. Während es in früheren Gesellschaften Besetzungen von ausgezeichneten Beobachtungspositionen gab, welche durch z.B. Priester, Adelige, Weise besetzt wurden, nimmt diese Stellung stellvertretend durch die Massenmedien in der modernen Gesellschaft die Beobachtung zweiter Ordnung ein. Die Funktion der Selbstbeobachtung wird dem Funktionssystem der Massenmedien übertragen. So entsteht nach Luhmann überhaupt erst *Kultur*, denn ohne Massenmedien wäre Kultur nicht als Kultur erkennbar.²³⁰

„Zur Kultur werden entsprechende Erlebnisse und Kommunikationen nur dadurch, daß sie als Zeichen für Kultur angeboten werden, und eben dies geht auf die Institutionalisierung der Beobachtung zweiter Ordnung im System der Massenmedien zurück.“²³¹

Massenmedien untergraben damit zusätzlich den nach wie vor vorherrschenden Begriff von Freiheit als Abwesenheit von Zwang. Tatsächlich, und hier scheint Luhmann mit ontologischem Einschlag zu argumentieren, beruht „Freiheit jedoch auf den kognitiven Bedingungen der Beobachtung und Beschreibung von Alternativen mit offener, entscheidbarer, aber eben deshalb auch unbekannter Zukunft“²³². Die Angebote von Realitätskonstruktionen, welche von den Massenmedien vermittelt werden, haben Auswirkungen darauf, was als Freiheit in der Gesellschaft beobachtet werden könne – und solange Freiheit als Abwesenheit von Zwang verstanden wird, bleibe diese freiheitskonstituierende Funktion der Massenmedien außerhalb des Diskurses.

Die These der operativen Schließung autopoietischer Systeme besagt nicht, dass Systeme ohne Umwelt existieren können. Es kommt, obgleich die Umwelt kognitiv nicht erreichbar ist, zu strukturellen Koppelungen zwischen System und Systemen in der

²²⁹ Luhmann 2004, S. 148

²³⁰ Vgl. Luhmann 2004, S. 155

²³¹ Luhmann 2004, S. 156

²³² Luhmann 2004, S. 156

Umwelt. Ein System kann ein anderes jedoch nicht determinieren, aber es kann im Zusammenhang mit wiederholten Irritationen dazu kommen, dass Systeme diese Irritationen systemintern zu Information *umarbeiten*. Man kann sich Begriffen (aus der Psychologie) wie etwa *Schema*, *Skript* oder *Frame* bedienen, um hier eine potentielle Antwort geben zu können. Ein Schema regelt, was bewahrt bleibt (d.h. nicht vergessen) und was wiederverwendet werden kann, legt jedoch nicht fest, wie gehandelt wird – seine Funktion liegt eher in der Schaffung eines Freiraumes, in welchem Verhalten frei gewählt werden kann. Das Schema kann natürlich modifiziert werden. Es ist gerade die Abweichung vom Schema, welche überrascht und sich dem Gedächtnis einprägt.

„So besteht das Gedächtnis denn auch nicht aus einem Vorrat von Bildern, die man nach Bedarf wiederanschauen kann. Vielmehr geht es um Formen, die im unaufhörlichen Zeitlauf der Autopoiesis Rekursionen ermöglichen, also Rückgriffe auf Bekanntes und Wiederholung der Operationen, die es aktualisieren.“²³³

Die im Zitat erwähnten Schemata sind „Sachschemata“. Zeitschemata würden z.B. Skripte darstellen, welche eine zeitliche Komponente miteinschließen und die Beobachtung von stereotypisierten Kausalverhältnissen ermöglichen. Die beiden Arten von Schemata stehen in wechselseitiger Abhängigkeit. Die These Luhmanns ist, dass solche Schemata im Rahmen der Koppelung von Massenmedien und individueller, psychischer Kognition Anwendung finden.²³⁴ Die Intransparenz von Individuen ist Voraussetzung dafür, dass es zu Simplifikationen im Hinblick auf die eigene bzw. die Identität einer anderen Person kommt. „Angesichts der Unbeobachtbarkeit der Welt und der Intransparenz der Individuen für sich selbst und für andere ist eine Schemabildung unvermeidlich.“²³⁵ Effekte der Massenmedien könnten hier sichtbar werden. Die Prozesse von internen Meinungsbildungen, Konflikte und Unsicherheiten von Figuren können dem Publikum sprachlich sichtbar gemacht werden, und Motivationslagen bzw. Strategien der Täuschung anderer können beobachtet werden.

„Die Entstehung dieser (...) Kulturform der Beobachtung von Beobachtern und die Ausbildung von dafür geeigneten Schematisierungen ist kein direktes Produkt (...) der Massenmedien. Aber wenn diese spezifische Form von Beobachtung zweiter Ordnung

²³³ Luhmann 2004, S. 194

²³⁴ Vgl. Luhmann 2004, S. 95

²³⁵ Luhmann 2004, S. 203

mit ihren Motivschemata (Liebe, Kriminalität, Aufrichtigkeit (...) etc.) einmal eingeübt ist und als Beobachtungsweise vorausgesetzt werden kann, läßt sie sich auch in anderen Kontexten (...) verwenden.“²³⁶

In der Romantik wurden diese Kommunikationen in Form von Doppelgängern oder Spiegelungen dargestellt. Es wird von der Notwendigkeit einer Identität, welche das „fragmentarische, turbulente, chaotische Individuum“ zusammenhält, gesprochen, um für andere etwas zu sein, was es selbst nicht von selbst ist, sondern dies Selbst erst erschaffen muss. Massenmedien setzen das Individuum außerhalb der eigentlichen Inszenierung in Szene. Individuen können sich mit Rollen und Personen in Situationen sowie deren Motiven identifizieren, die in den Skripts der Massenmedien angeboten werden, dies in Form einer paradoxen Situation:

„Wenn Individuen Medien als Text oder als Bild betrachten, sind sie draußen; wenn sie in sich deren Resultate erleben sind sie drinnen. Sie müssen zwischen draußen und drinnen oszillieren, und dies so wie in einer paradoxen Situation: schnell, fast ohne Zeitverlust und unentscheidbar. Denn die eine Position ist nur dank der anderen möglich – und umgekehrt. Die Folge muß sein, daß das Individuum diese Paradoxie für sich selbst auflösen und seine Identität oder sein ‚Selbst‘ selbst konstruieren muß.“²³⁷

Nachdem der konstruktivistische und der systemtheoretische wissenschaftliche Diskurs im Rahmen von Medientheorien diskutiert wurde, soll nun näher auf eine weitere Disziplin eingegangen werden, in welcher das Thema der Selbstreferentialität an einer zentralen Stelle der Theoriebildung verortet werden kann: die Semiotik.

3.2.3 Semiotik

Semiotik ist „*die Lehre oder Theorie von den Zeichen*“²³⁸. Neben Kognition und Signifikation ist Kommunikation ein zentrales Untersuchungsobjekt der Disziplin. „Eine Vielzahl von zeichentheoretischen Begriffen gehört heute zum selbstverständlichen terminologischen Repertoire der Kommunikations- und Medienwissenschaften.“²³⁹

²³⁶ Luhmann 2004, S. 201

²³⁷ Luhmann 2004, S. 205

²³⁸ Withalm 2003, S. 133

²³⁹ Withalm 2003, S. 135

Anwendung findet die Semiotik vor allem im Bereich der Medien und der Medienprodukte, sowohl die Produktion als auch die Rezeption von Texten betreffend. Wie Withalm anführt, kann dafür plädiert werden, dass auch die Kommunikationswissenschaft semiotisch fundiert sein solle, denn das Angebot der Semiotik liege „in der differenzierten Darstellung des Kommunikationsprozesses als Zeichenprozess“²⁴⁰, wobei durch die Fokussierung auf den Menschen als Produzentin oder Rezipientin von Botschaften und Texten, der Ansatz als „anti-reduktionistischer“ gesehen werden könne.

Ferdinand de Saussure, so hebt Withalm hervor, hat bereits 30 Jahre vor der Publikation des technischen Kommunikationsmodells von Shannon und Weaver den Redekreislauf publiziert, welcher genau jene Komponenten, nämlich *semantische* (Bedeutung), *pragmatische* (die aktive Produktion und Rezeption des Übermittelten) sowie *dialogische*, berücksichtigt, welche das mathematisch-technische Signalübermittlungs-Modell ausspart. Diese Komponenten sind in nachstehender Abbildung visualisiert:

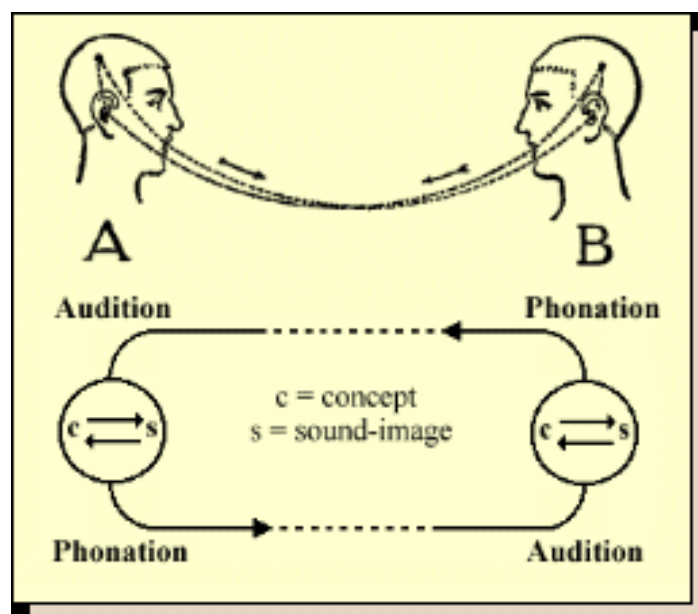


Abbildung #5: Redekreislauf von Ferdinand de Saussure²⁴¹

Als Hauptbegründer der Semiotik gilt jedoch Charles S. Peirce, der nicht das Zeichen (*semeion* oder *sema*, griechisch für Zeichen) in den Mittelpunkt rückt, sondern den

²⁴⁰ Withalm 2003, S. 141

²⁴¹ Bild abgerufen unter: <http://www.metapedia.com/wiki/index.php?title=Image:Saussure> [am 25.06.2009]

Zeichenprozess, die sog. Semiose. Semiotik nach Peirce beschäftigt sich also mit dem „Zeichenverhalten“²⁴². Drei Teildisziplinen sind die *Syntaktik* (untersucht die Struktur der Botschaft), die *Semantik* (untersucht die Bedeutungskonstitution) und die *Pragmatik* (untersucht die Benutzung der Botschaft und evt. daraus resultierende Handlungen und Haltungen). Im Gegensatz zum Alltagssprachlichen Zeichenbegriff, wie er z.B. im Wort Verkehrszeichen impliziert ist, ist das Zeichen in der Semiotik immer „eine Relation von Elementen“, „keine Entität“, „nicht natürlich vorhanden“ und wird erst „im Zeichenprozess konstituiert“²⁴³. Peirce bestimmt diesen Prozess als dreigliedrige Relation:

„But by >semiosis< I mean, on the contrary, an action, or influence, which is, or involves, a cooperation of three subjects, such as a sign, its object, and its interpretant [Bedeutung oder Interpretation; Anm. MH], this tri-relavite influence not being in any way resolvable into actions between pairs.“²⁴⁴

Das Zeichen, und hierin ist es für diese Arbeit relevant, kann als Relation des Verweises, als *Referenz*, gesehen werden und als Zeichenträger *für* etwas anderes stehen. Nöth hält im Hinblick auf den Fall der Selbstreferenz – in welchem ein Zeichen auf ein anderes Zeichen verweist – fest:

„Vor diesem semiotischen Hintergrund stellt der Begriff der *Selbstreferenz* ein Paradox dar. Kein Zeichen kann eigentlich auf sich selbst verweisen, denn es ist das Wesen der Zeichen, auf etwas anderes zu verweisen.“²⁴⁵

Strukturalisten und Konstruktivisten stimmen, so Nöth weiter, darin überein, dass Zeichen nur Zeichen *in Opposition zu anderen Zeichen* sind, aber nicht aufgrund ihrer Referenz auf Welt oder Gegenstände in der Welt.²⁴⁶ Die strukturalistische Semiotik folgt hier dem zweigliedrigen Zeichenmodell von Saussure, „dessen Elemente *rein mental* sind“²⁴⁷ – es handelt sich um die Unterscheidung in *Signifikant* (Bezeichnendes) und *Signifikat* (Bezeichnetes). Die Verbindung zwischen Signifikant und Signifikat im

²⁴² Withalm 2003, S. 134

²⁴³ Withalm 2003, S. 136

²⁴⁴ Peirce, zit. nach Withalm 2003, S. 137

²⁴⁵ Nöth 2002

²⁴⁶ Man könnte auch mit Josef Mitterer sagen, dass Zeichen nicht im *Diskursjenseits* verankert sind.

²⁴⁷ Withalm 2003, S. 136

Zeichen ist beliebig. „Das Saussure'sche Zeichenmodell kennt weder einen materiellen Zeichenträger noch einen Referenten.“²⁴⁸ Strukturalisten versuchen jedoch, und hierin unterscheiden sie sich von Konstruktivisten, die Bedeutung des Zeichens aus dem Stellenwert des Zeichens im Zeichensystem zu ermitteln, wohingegen die Bedeutung im systemtheoretischen Konstruktivismus lediglich in der Rekursivität der Kommunikation (im Sinne der Verweis- und Anschließbarkeit von Kommunikation an Kommunikation) gesehen wird.

Nöth weist diese „naive Auffassung von (...) Referenz“²⁴⁹, die Peirces Modell hier unterstellt wird jedoch zurück, und argumentiert, dass das Objekt (als Teil des dreigliedrigen Prozesses) kein außersemiotisches Objekt sei, sondern vielmehr

„etwas, das dem Zeicheninterpreten im Moment der Zeicheninterpretation bereits »wahrnehmungsmäßig« und somit letztlich semiotisch vertraut sein muß. (...) Das Objekt kann mithin sogar ein bloßes mentales oder imaginäres Konstrukt sein, aber es ist ein Phänomen, das im Prozeß der Semiose dem wahrgenommenen Zeichen als etwas bereits Erfahrenes voraus geht.“²⁵⁰

D.h. die Dimension der *Zeit* spielt im Prozess der Semiose eine wichtige Rolle. So führt Nöth an, dass in der zeitlichen Dimension das Objekt der Vergangenheit, das Zeichen der Gegenwart und die Bedeutung oder Interpretation der Zukunft angehöre. Reine Selbstreferenz, da stimmen Peirce und Luhmann überein, kann es nicht geben. Luhmann spricht von lediglich „mitlaufende[r] Selbstreferenz“, und schließt Selbstreferenz in ihrer „Totalität“²⁵¹ „im Sinne eines ‚nur und ausschließlich sich auf sich selbst Beziehens‘“²⁵² als unmöglich aus. Bei Peirce wird reine Selbstreferenz aufgrund der triadischen Konzeption von „Erstheit“ (als Kategorie der reinen Qualität), „Zweitheit“ (als Kategorie der Relation) und „Drittheit“²⁵³ (als Kategorie der Repräsentation oder Kommunikation) verunmöglicht, denn

„[e]in genuin nur auf sich selbst bezogenes und somit gänzlich in der Kategorie der Erstheit verbleibendes Zeichen wäre ein Widerspruch in sich. Wenn sich nämlich ein

²⁴⁸ Withalm 2003, S. 136

²⁴⁹ Nöth 2002

²⁵⁰ Nöth 2002

²⁵¹ Luhmann 1987, S. 605

²⁵² Luhmann 1987, S. 604

²⁵³ Withalm 2003, S. 137

Erstes auf sich selbst bezieht, setzt schon dieses Beziehen eine Relation und somit notwendigerweise ein Zweites voraus. Somit konstituiert sich bereits durch den Selbstbezug ein Unterschied zwischen dem Zeichen und dem Objekt.“²⁵⁴

In Bezug auf das Objekt spricht Peirce von drei verschiedenen Zeichen: dem „Ikon“ (z.B. Bilder, Diagramme, Metaphern, sind solche Zeichen, die aufgrund ihrer *Ähnlichkeit* auf ein Objekt verweisen), dem „Index“ (z.B. Rauch für Feuer, Fußspuren, Thermometer etc., sind Zeichen, die aufgrund einer direkten *Beziehung*, wie z.B. der *Kausalität*, auf ein Objekt verweisen) und dem „Symbol“²⁵⁵. Das Symbol ist mit dem Objekt „ausschließlich durch eine Idee, Konventionalität, Gesetzmäßigkeit“²⁵⁶ verbunden, wie z.B. in der Sprache. Die Beziehung bei den ersten beiden Zeichen ist motiviert, beim Symbol hingegen beliebig.

In Zusammenhang mit Selbstreferentialität *in den Medien* führt Nöth verschiedene Grade der Selbstreferentialität an: vom Zeichen das nahezu vollständig auf sich selbst verweist bis zum Zeichen, welches teils auf sich selbst, teils auf etwas anderes verweist. Nöth konstatiert, dass kein Zeichen in den Medien gänzlich frei von Selbstreferentialität sein kann:

[...] each television picture that shows the station logo in its upper left or right hand corner refers self-referentially to the station itself, but at the same time it is an allreferential [fremdreferentiell; Anm. MH] message which serves to draw a distinction to all other stations.²⁵⁷

Weitere Formen der Selbstreferentialität sind die *intratextuelle*, *intertextuelle* und *intermediale* Selbstreferenz. Intratextuelle Selbstreferenz ist auf der Ebene des einzelnen Textes zu finden, z.B. innerhalb eines Werbespots, Films oder Computerspiels; intertextuelle Selbstreferenz betrifft Referenzen von einem Text zu anderen Texten desselben Mediums, z.B. ein Film verweist auf einen anderen Film; intermediale Selbstreferenz verweist auf medienübergreifende Beziehungen, z.B. Film und Computerspiel etc. Zitate, Anleihen, Adaptierungen, Einflüsse, Anspielungen von

²⁵⁴ Nöth 2002

²⁵⁵ Withalm 2003, S. 137

²⁵⁶ Withalm 2003, S. 138

²⁵⁷ Nöth 2007a, S. 13

Filmen oder anderen Medien sind die Quellen von intertextueller Selbstreferenz, wobei Nöth anführt, dass diese, sicherlich auch fremdreferentiell seien:

“In a way, borrowings from other texts or media are certainly allreferential, since there is reference from one message to another so that the object of the quoting signs is a quoted sign from which it differs. On the other hand, a film A that quotes a film B makes intertextual reference to its own medium and not to the world which both films represent (...)”²⁵⁸.

Weiters von Interesse ist die enunziative (oder auch kommunikative) Selbstreferenz, welche sich auf die Kommunikationssituation der Nachricht bezieht, in welcher Art und Weise der Adressent (Absender als Sprecher oder Sprecherin, Produzent oder Produzentin) der Botschaft mit dem Adressaten (Empfänger und Empfängerin in der Rolle des Publikums) in Beziehung tritt und interagiert. Diese Form tritt dann auf, wenn der Schauspieler oder die Schauspielerin, der Zuschauer oder die Zuschauerin zum Gegenstand der Botschaft wird. Wenn z.B. Alfred Hitchcock seinen Platz hinter der Kamera verlässt und sich unter die Schauspieler und Schauspielerinnen mischt und die Zuschauer und Zuschauerinnen auf seine permanente Präsenz hinweist, welche er, obwohl meist unsichtbar bleibend, trotzdem hat, dann handelt es sich um kommunikative Selbstreferenz. Über Jahre hinweg haben Filme versucht die Spuren der Produktion, wie z.B. die Details des Filmstudios, die Crew hinter den Szenen, zu verwischen, um eine möglichst perfekte Illusion zu kreieren, um so fremdreferentiell als möglich zu wirken. Digitale Techniken ermöglichen es die Illusion so perfekt wie möglich zu machen und erlauben es, Bilder zu zeigen, die vorher unmöglich gewesen wären – die Möglichkeit reale von digitalen Aufnahmen zu unterscheiden ist nun nicht mehr gegeben. „More and more accurate representations and the increasing possibilities of representing the world in all of its visual facets create the illusion of a growth of allreference of the medium.“²⁵⁹

Im folgenden möchte ich, nach Nöth²⁶⁰, auf die Ausführung von nicht-repräsentativen Bildern näher eingehen. Er gibt zahlreiche Beispiele von Metabildern („metapictures“) und selbstreferentiellen Bildern („self-referential pictures“) und weist darauf hin, dass

²⁵⁸ Nöth 2007a, S. 19

²⁵⁹ Nöth 2007a, S. 20

²⁶⁰ Nöth 2007b

Metabilder Bilder *über* Bilder seien, d.h. welche lediglich auf *andere* Bilder, wohingegen selbstreferentielle Bilder auf *sich selbst* verweisen würden, d.h. das Objekt der Referenz liegt bei selbstreferentiellen Bildern *im Bild selbst* und nicht außerhalb des Rahmens. Er differenziert weiter, dass selbstreferentielle Bilder oft auch *Metabilder* seien, aber nicht alle Metabilder notwendigerweise selbstreferentiell sein müssten. Der Begriff *Metabild* sei dem der Metasprache („metalanguage“) nachgebildet, welcher Sprache über Sprache bedeutet. Begriffe wie Wort, Konsonant, Satz etc. sind metasprachliche Wörter, da sich diese auf nichts anderes außer Sprache beziehen, im Gegensatz zu Wörtern der Objektsprache („object language“), welche auf Objekte in der nichtsprachlichen Welt verweisen, wie z.B. Ente, Liebe etc. Er führt unter anderen folgende Beispiele von Metabildern an:

- “[a] a picture of a room with a framed painting hanging on the wall
- [b] a picture of a painter (not in a self-portrait) painting the portrait of a lady
- [c] a picture of a photographer (not in a self-portrait) taking photos
- [d] an ambiguous picture“²⁶¹

Die Bilder [a] und [b] stellen ein anderes Bild dar. Bild [c] ist kein Bild eines Bildes, sondern ein Bild *über* das Herstellen von Bildern. Der Unterschied zwischen [a] und [b] gegenüber [c] liegt darin, dass erstere das *Abbilden abbilden* („showing showing“), zweiteres jedoch den *Abbilder abbildet* („showing the shower“). Bild [d] stellt einen Konflikt im korrekten Lesen oder Interpretieren eines Bildes dar: Zeigt das Bild einen Hasen oder eine Ente?, da offensichtlich beide darin zu finden sind. Solche Bilder stellen keine anderen Bilder dar, sondern beinhalten ein zweites Bild als alternative Lesart und stellen gewissermaßen einen visuellen Dialog zwischen diesen her.

Selbstreferentielle Metabilder als Metabilder im engeren Sinne sind Abbildungen, welche ihre eigene Abbildung repräsentieren („representations representing their own representation“²⁶²); diese zeigen ein Bild, von dem *was* sie zeigen, oder *wie* sie etwas zeigen, oder *unter welchen Umständen* sie etwas zeigen. Normalerweise handelt es sich dabei um eine partielle Darstellung vom dargestellten Bild, und nicht um das ganze Bild. Beispiele dafür sind:

²⁶¹ Nöth 2007b, S. 63

²⁶² Nöth 2007b, S. 64

“[e] a picture mise en abyme, i.e., one which represents a scene which contains a picture of this scene

[f] a picture of a photographer taking his own picture in front of a mirror

[g] a drawing of a hand (Escher) (...) that draws itself (...)”²⁶³

Diese Bilder zeigen im wesentlichen nichts anderes als sich selbst. Bild [e] beinhaltet sich selbst, nur als kleinerer Ausschnitt. Bild [f] ist ein selbstreferentielles „showing of the shower of *his own* picture [kursiv von MH]“, im Gegensatz zu Bild [c], welches das „showing of the shower of a *different* picture [kursiv von MH]“²⁶⁴ war. Bild [g] ist eine *metaleptisches* („metaleptic“) Bild, welches die eigene Darstellung als Ergebnis seiner eigenen Darstellung abbildet – s. nachstehende Abbildung.

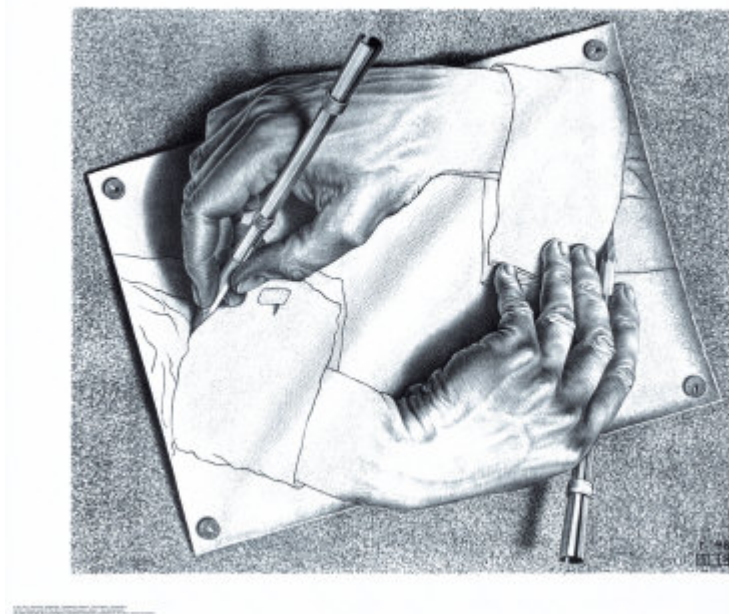


Abbildung #6: M.C. Escher „Zeichnende Hände“²⁶⁵

Metabilder haben wie auch die Metasprache die Fähigkeit zur Reflexivität („reflexiveness“), d.h. zur Herstellung einer eigenen Meta(bild)sprache. Der Unterschied zwischen Sprache und Bilder ist jedoch, dass die Sprache eine Klasse von Zeichen kennt, die *ausschließlich* verbale Metazeichen sind, Bilder – bis auf eine Ausnahme: den *Rahmen* – haben dies jedoch nicht.

²⁶³ Nöth 2007b, S. 64

²⁶⁴ Nöth 2007b, S. 64

²⁶⁵ Varela 2002, S. 295

Nöth führt an, dass alle symmetrischen Formen, wie z.B. das Bild eines Schmetterlings, selbstreferentiell sind. „The symmetrically reflected form is an icon of the reflecting form, which repeats itself.“²⁶⁶ (Man denke hierbei vor allem an Fraktale und das Prinzip der Selbstähnlichkeit.) Hierbei handelt es sich um bildliche („iconic self-reference“) Von indexikaler („indexical self-reference“) Selbstreferenz spricht man dann, wenn das Bild die Umstände der Produktion – Wo? Wann? Wie? – angibt Als Beispiel führt Nöth an: “(...) narratives which indicate their narrator who would not exist without this narrative, street signs which indicate and are at the same time the name of the street”.²⁶⁷

Als selbstreferentielle Bilder, welche keine Metabilder seien, führt Nöth folgende Beispiele an: ein Selbstportrait, Van Gogh's Selbstportrait, mein Passbild etc. Jedes Selbstportrait ist selbstreferentiell, in gleicher Weise wie jedes Produkt ein Anzeichen („index“) des Herstellers ist. Ein Metabild ist es deswegen nicht, weil es nur den Erzeuger zeigt, jedoch keine Aussage über das Bildermachen enthält. Auch Van Gogh's Selbstportrait beinhaltet die unverkennbare „Handschrift“ Van Goghs, weswegen Nöth konstatiert: „An original style is always indexically self-referential“.²⁶⁸

Jedes Bild beinhaltet ein selbstreferentielles Metazeichen in Form des Rahmens, welcher die Metabotschaft „Ich bin ein Bild“ transportiert. Dies ist vergleichbar mit dem von Austin konstatierten „locutionary act“²⁶⁹ im Bereich der sprachlichen Kommunikation – jeder Redeakt transportiert die Metabotschaft „Ich spreche“. Es gibt zwei Arten, in welchen man sagen kann, dass ein Bild gerahmt ist. Einerseits hat der Rahmen eine effektive Ausdehnung im Raum, und trägt die Botschaft: *Den Raum, den ich abgrenze, ist ein Bild*; andererseits hat er eine metaphorische Bedeutung, weil er auf die Umstände verweist, dass es einen Adressanten gibt, der etwas an jemanden adressiert, an den sog. Adressaten. Dieser Adressant kann ein Maler, Filmproduzent, Journalist etc. sein, der Adressat ein Museumsbesucher, ein Kinobesucher als auch ein Zeitungsleser. Nach Metz nennt Nöth diesen Rahmen den enunziativen Rahmen („enunciative frame“²⁷⁰). Er unterscheidet infolge einen *materiellen* und einen *immateriellen* Rahmen, wobei ersterer wirklich Raum verbräuche, sei es ein Holz- oder ein Metallrahmen, und dadurch die Grenzen zwischen Bild und visuellem Feld markiert,

²⁶⁶ Nöth 2007b, S. 67

²⁶⁷ Nöth 2007b, S. 67

²⁶⁸ Nöth 2007b, S. 68

²⁶⁹ Austin, zit n. Nöth 2007b, S. 69

²⁷⁰ Metz, zit. n. Nöth 2007b, S. 69

in welches er eingefügt ist, obwohl er austauschbar bleibt – was ihn gleichzeitig im strengen Sinn zu keinem Teil des Bildes mehr macht; einen immateriellen Rahmen hat jedes Bild, ob es nun materiell gerahmt ist oder nicht – „it determines the limits of space available for pictorial presentation“²⁷¹. Konturen konstituieren zum Beispiel den immateriellen Rahmen, wenn man ein gespraytes Graffiti auf einer weißen Wand betrachtet, da die Wand selbst, der Hinter- bzw. Untergrund, kein Bild ist.

Da bildliche Botschaften kein eigenes Zeichenrepertoire für Metaaussagen bzw. Selbstreferentialität besitzen (wie dies die Sprache hat), kann natürlich mit den daraus sich ergebenden Zweideutig- und Doppelsinnigkeiten gespielt werden um paradoxe Bilder herzustellen, wie etwa im von Nöth angeführten Beispiel des „Parrhasios’s superillusiv curtain“ aus der griechischen Mythologie demonstriert wird. Pliny erzählt die Geschichte von Zeuxis und Parrhasio, welche um den Preis für das beste Gemälde gegeneinander antreten. Zeuxis stellt ein Bild mit so realitätsnah gezeichnete Trauben vor, dass sogar die Vögel davon getäuscht, versuchen diese zu fressen. Stolz darauf, die Vögel getäuscht zu haben, wendet sich Zeuxis an Parrhasio und fordert ihn auf, den Vorhang zu entfernen, welcher das Bild Parrhasios verhüllte. Parrhasio gewann diesen Wettstreit, da der Vorhang nur gezeichnet war, und er damit sogar seinen Malerkollegen täuschen konnte. „Both painters succeed in hiding the basic self-referential message by which their paintings convey the message: ‘I am a picture.’“²⁷²

Das diametral entgegengesetzte Beispiel ist Magritte’s „anti-illusionist pipe“. Über einer gezeichneten Pfeife steht der Satz: „Ceci n’est pas une pipe.“ Mit dieser Strategie versucht er den Super-Illusionismus wie im Parrhasios Beispiel demonstriert, zu zerstören. Das dargestellte Objekt darf in der Tat nicht mit dem Bild des Objektes verwechselt werden.

²⁷¹ Nöth 2007b, S. 69

²⁷² Nöth 2007b, S. 74



Abbildung #7: René Magritte „Ceci n'est pas une pipe.“²⁷³

Nach den Ausführungen zu selbstreferentiellen Bildern aus semiotischer Sicht, wenden wir uns dem Bereich des Spielfilms zu.

3.2.3.1 Felder der filmischen Selbstreferentialität

Withalm führt an, dass es eine große Zahl von rezenten selbstreferentiellen Filmen gibt, sodass man annehmen könnte, es handle sich um ein aktuelles Phänomen. Sie stellt jedoch die These auf, dass das selbstreferentielle Verweisen auf das Medium, so alt wie das Medium Film selbst sei. „Seit den frühesten Tagen der Filmgeschichte begegnen wir Filmen, die Geschichten über ihre eigene Welt, über das eigene Medium erzählen, so verschieden diese Filme auch sein mögen“²⁷⁴. Semiotische filmwissenschaftliche Untersuchungen nehmen sich zur Anzahl der literaturwissenschaftlichen eher gering aus. Hier seien exemplarisch nur einige wenige angeführt: Ames (1997), Schleicher (1991), Parish (1978), Withalm (1997), Kirchmann (1996), Reinecke (1996) etc.

Eine besonderes Genre, wenn man überhaupt von einem eigenständigen Genre sprechen kann, ist *Hollywood-on-Hollywood*, wie Ames in „Movies about the movies“²⁷⁵ anführt. „It's a Hollywood story.“²⁷⁶ – Dieser Spruch wird verwendet um Filme zu

²⁷³ Online abgerufen: <http://publications.tjhsst.edu/anemos/MagrittePipe.jpg> [am 25.06.2009]

²⁷⁴ Withalm 1999, S. 147

²⁷⁵ Ames 1997

²⁷⁶ Ames 1997, S. 1

kategorisieren, die als ihr primäres Thema die *Welt des Films*, also Hollywood, haben. Mit der Betrachtung der Mythen um und der kulturellen Bedeutung von Hollywood, könne sich eine neue Sichtweise auf Hollywood erschließen lassen, und gerade selbstreferentielle Filme scheinen als Untersuchungsgegenstände idealerweise dazu geeignet zu sein. Ames verweist auf das sich daraus ergebende Paradox, wenn Hollywood *Hollywood* als zentrales Thema behandelt. Die Filme geben vor, den Zuschauer und die Zuschauerin *hinter* die Kulissen und Kameras mitzunehmen, doch was auf dem Bildschirm erscheint, muss dennoch *vor* einer Kamera stattfinden. Wenn die Kamera in Filmen gezeigt wird, welche gerade eine Szene filmt, wissen wir, dass es nicht die Szene ist, die wir sehen. „This obvious paradox is but one instance of the larger contradiction of Hollywood films about Hollywood: they simultaneously demystify and mystify their subject.“²⁷⁷ Filme über das Filmmachen *drohen* damit, die Nahtlosigkeit der narrativen Fiktion zu stören. „Since films about filmmaking promise to show what transpires behind the scenes, their appeal is precisely in stripping away the illusion of seamlessness.“²⁷⁸ Selbstreferentielle Filme, wie auch moderne und postmoderne Literatur, lenken die Aufmerksamkeit auf das Werk *als Konstruktion*. Wenn der Zuschauer und die Zuschauerin daran erinnert wird, dass er oder sie einen Film sieht oder ein Buch liest, ist der realistische Rahmen außer Kraft gesetzt. Ein großer Unterschied zwischen Literatur und Film ist jedoch der, dass Film die Umstände der künstlerischen Produktion und Rezeption, die Dynamik der Industrie und des Publikums explizit miteinbeziehen kann. Selbstreferentialität, z.B. bei Samuel Beckett, verweist zwar auf den Autor als Formkünstler, lenkt jedoch die Aufmerksamkeit nicht auf Verstricktheiten mit der Verlagswirtschaft, auf die Technologie des Druckes oder auf Verkaufszahlen oder Rezensionen. Filme *über Filme* thematisieren *auch* die Umstände der Produktion, Distribution und Rezeption. „[W]hile appearing to draw attention to the mechanisms of its industrial processes, it [Hollywood; Anm. MH] masks one level of its operations by selectively highlighting another.“²⁷⁹ Ames will mit „Movies about the movies“ erforschen, wie Selbstreferentialität und die damit einhergehenden narrativen Widersprüche, die widersprüchliche kulturelle Bedeutung von Filmen in der amerikanischen Gesellschaft beleuchten können: „I explore how the self-referentiality (and the narrative contradictions it reveals) illuminates the conflicted cultural

²⁷⁷ Ames 1997, S. 4

²⁷⁸ Ames 1997, S. 6

²⁷⁹ Maltby/Craven zit. nach Ames 1997, S. 8

significance of motion pictures in American society.“²⁸⁰ Der kulturwissenschaftliche Anspruch der Studie Ames ist in folgendem Zitat zusammengefasst:

„I want to look at how these films exploit the narrative potential of the self-referential paradoxes of Hollywood films about Hollywood. That is, how do the specific tensions of revealing and concealing, mystifying and demystifying, get played out both technically and thematically? The mediated self-examination that characterizes these films offers a good starting point for examining the complexities of what Hollywood means in our culture. The best films about Hollywood struggle with ambivalences that our culture has about movies and their role in our lives: the viability of the American dream of material success, the cultural struggle between highbrow and lowbrow definitions of art and entertainment (...). Sometimes these tensions or conflicts are readily apparent, part of the explicit themes of the movie; more often they are implicit, intelligible in moments of self-referential crisis, where the limitations of the medium become apparent. The self-referential moments of these movies are like fissures in the Hollywood style that allow us to discern the paradoxes and conflicts common to the genre though manifested in different, particularized ways.“

Ausgangspunkt für die Felder der filmischen Selbstreferentialität, welche Withalm differenziert, sind alle Bereiche, die das Medium Film²⁸¹ konstituieren – angefangen bei der Produktion eines Films, über den Vertrieb (Distribution) bis hin zur Rezeption im Kino oder Fernsehen, einschließlich des Produkts *Film* selbst.

²⁸⁰ Ames 1997, S. 11

²⁸¹ Withalm spricht hier im semiotischen Sinne von „Zeichensystem Film“.

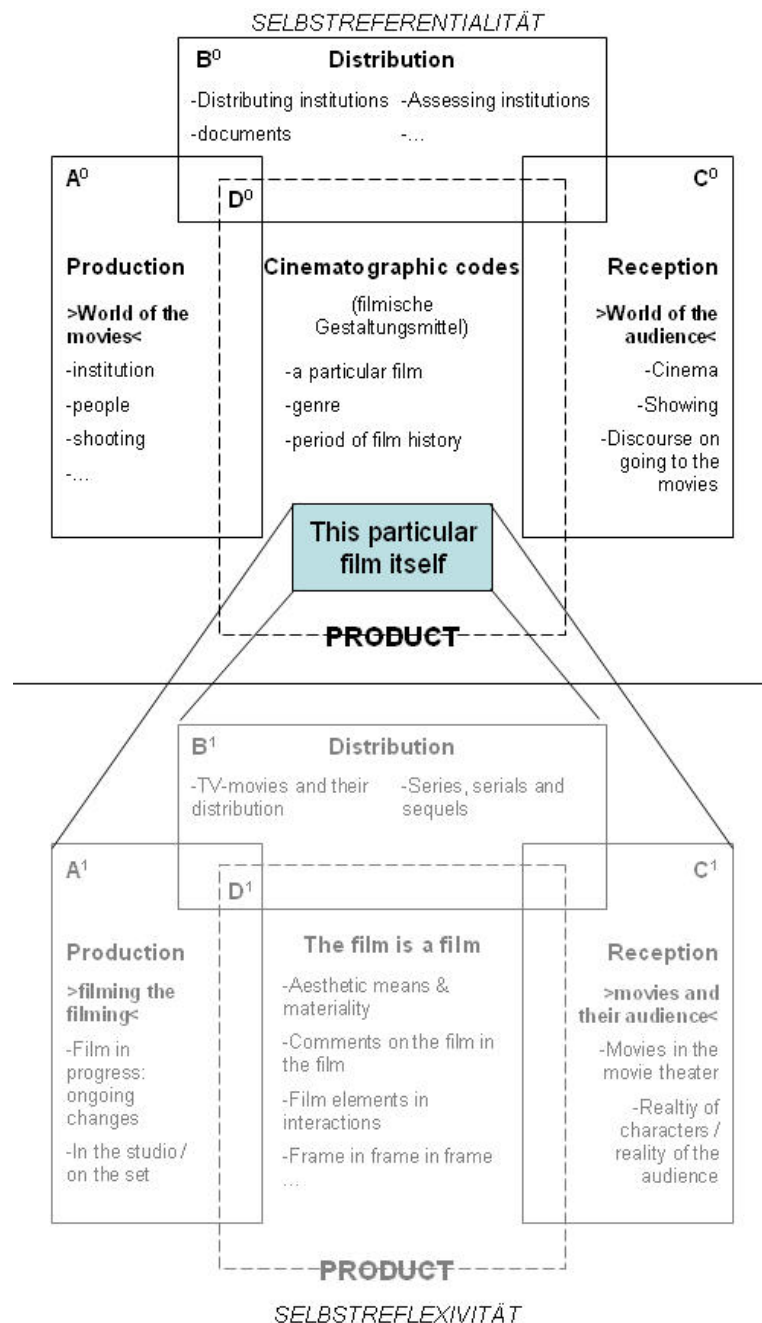


Abbildung #8: Felder der filmischen Selbstreferentialität ²⁸²

Beispiele zur oberen Hälfte der Abbildung reichen vom *Film-im-Film* (vgl. *Hollywood-on-Hollywood*), wie Withalm anführt, wohl die bekannteste Form der Selbstthematisierung, hin zum Kino als Ort der Rezeption. Die Referenz eines Filmes auf sich selbst als Film erfolgt z.B. über Bezugnahmen auf Filmgenres, über Anspielungen auf bekannte Szenen oder über die Montage von Clips aus Filmen als echte Zitate ($A^0 - D^0$). Der untere Teil der Abbildung bezieht sich auf eine besondere Art von selbstreferentiellen

²⁸² Vgl. Withalm 1999, S. 149

Filmen, nämlich auf selbstreflexive Filme. Dies sind nach Withalm solche Filme, welche „in bestimmten Momenten des Diskurses tatsächlich sich selbst thematisieren und die Aufmerksamkeit der Zuschauerinnen mit verschiedenen filmischen Mitteln auf diesen Film selbst lenken“²⁸³ (A¹ – D¹). Withalm führt weiters an, dass es sich bei der Einteilung der Felder um eine rein arbeitshypothetische Gliederung handle, um Verfahrensweisen einzelner Sequenzen herausarbeiten zu können und nicht um trennscharfe, sich gegenseitig ausschließende inhaltsanalytischen Kategorien zu definieren. Ein einzelner, selbstreferentieller Film ist meist immer mehreren Feldern zuordenbar. Die einzelnen Felder sollen im folgenden anhand einiger Beispiele erläutert werden, da diese bei der filmischen Analyse des Untersuchungsgegenstandes Anwendung finden werden (s. Kapitel 6.2).

A⁰) Selbstreferentialität und Produktion

Hierunter führt Withalm jene Filme an, in welchen die *Produktion* als zentrales Handlungselement anzusehen ist, und unterscheidet in zwei Subkategorien:

- Die *Welt des Films* (oder: Personen und Institutionen) – „world of the movies“: Es werden prinzipiell (biographisch orientierte) Geschichten über Personen erzählt, welche für den Film arbeiten, wie z.B. Schauspieler und Schauspielerinnen, Produzenten und Produzentinnen, Regisseure, Kameramänner und –frauen, etc. Die dargestellte Zeitspanne kann stark variieren, von nur wenigen Minuten hin bis zum ganzen Leben der Person(en). „Dieser angebliche Blick hinter die Kulissen der Industrie auf das Leben der Menschen zählt bereits seit den 10er Jahren [des 20. Jahrhunderts; Anm. MH] zum fixen Bestandteil des Filmschaffens und viele Motive sind eng mit dem Mythos des Stars verbunden.“²⁸⁴ Als Beispiele können hier Filme wie „Sunset Boulevard“ (USA, Billy Wilder, 1950) oder „The Player“ (USA, Robert Altman, 1992) angeführt werden.
- Unter die zweite Subkategorie fallen jene Filme, welche die konkrete Produktion eines Filmes zum Thema haben, also das „*Filmen des Filmens eines Films*“²⁸⁵ abbilden. (Es gibt auch Filme, in welchen die Vorbereitungen eines Filmes bzw.

²⁸³ Withalm 1999, S. 150

²⁸⁴ Withalm 1999, S. 151

²⁸⁵ Withalm 1999, S. 151

die Phase der Post-Produktion thematisiert werden.) Als Beispiel führt Withalm hier u.a. an: „Blow out“ (USA, Brian DePalma, 1981), „Get shorty“ (USA, Barry Sonnenfeld, 1996), „Living in oblivion“ (USA, Tom DiCillo, 1995) etc.

B⁰) Selbstreferentialität und Distribution (oder: Von Festivals und Filmpreisen)

In diese Kategorie werden Filme subsumiert, sofern sie in der Handlung Verleihinstitutionen miteinbeziehen, sowie Verweise auf „filmbegleitende Publikationen, Werbung und Bewertungsinstanzen vom einzelnen Filmkritiker über Festivals bis hin zum Academy Award“²⁸⁶ enthalten.

C⁰) Selbstreferentialität und Konsumtion (oder: Es geschah im Kino)

Dies ist die „älteste“ Kategorie, da z.B. der Film „The Countryman and the Cinematograph“ (UK, Robert-William Paul, 1901) die Reaktionen von Kinobesuchern und –besucherinnen auf das Geschehen auf der Kinoleinwand darstellt, welche nicht zwischen Realität und Leinwandgeschehen unterscheiden können. Withalm unterscheidet weiters grob in *Kino* (als zentralem Handlungsort), *Publikum* und in die jeweilige *Vorführung eines Films*. „Einen seltenen Sonderfall stellen jene Filme dar, in denen die beiden Handlungsuniversen ineinander übergehen, also die Trennung zwischen der Welt der Zuschauer und Zuschauerinnen und der Welt des Films im Film teilweise aufgehoben wird.“²⁸⁷ Beispiel hierfür wäre: „The Purple Rose of Cairo“ (USA, Woody Allen, 1984).

D⁰) Selbstreferentialität und das Produkt Film (oder: Die großen Vor-Bilder)

Produktorientierte Verweise können erfolgen über filmische Gestaltungsmittel (Kostüm, Maske, Dekoration, Requisiten, Kameraperspektive und –bewegung, Montage, Musik, Dialog) und über die erzählte Geschichte. Auch die Paraodie von Genres (z.B. „Spaceballs“ (USA, Mel Brooks, 1987) bzw. die Auseinandersetzung mit der Filmgeschichte (z.B. Thematisierung der Stummfilmzeit („Singin’ in the rain“ (USA, Gene Kelly, 1952))) können hierzu gezählt werden. „Die zwei wichtigsten filmischen Formen der Bezugnahme, bei denen der Referent ein bestimmter, real existierender

²⁸⁶ Withalm 1999, S. 152

²⁸⁷ Withalm 1999, S. 152

Film ist (filmische Intertextualität) (...)[, ist]: das Zitat (im Sinne der tatsächlichen Verwendung von Ausschnitten aus einem Film) und die Anspielung“²⁸⁸.

Im Gegensatz zu den Kategorien A^0 – D^0 handelt es sich bei nachfolgenden selbstreflexiven Kategorien um solche, welche als Referent des Verweises nicht einen Teil des Gesamtsystems Film verwenden, sondern eben den Film selbst, „in dessen Text die Bezugnahme inkorporiert ist, d.h., der Film wird selbst Teil seiner eigenen Diegese“²⁸⁹. Das Schema von Produktion / Distribution / Konsumtion / Produkt kann hier ebenfalls zur Systematisierung herangezogen werden.

A¹ Selbstreflexivität und Produktion (oder: Das gefilmte Filmen)

Nicht mehr das Zeigen eines z.B. Filmstudios als Ort der Produktion von Filmen reicht hier für die Klassifizierung als *selbstreflexiv* aus, sondern das Zeigen des Filmens *dieses* Films muss dargestellt werden. Wenn Personen aus dem Filmteam zu Personen der Handlung werden, „so wird uns glaubhaft gemacht, daß an diesem Punkt der Handlung die ‚reale Welt‘ dieser Filmproduktion in die Welt des Films eindringt“²⁹⁰. (Bsp.: „High Anxiety“ (USA, Mel Brooks, 1977)) Der Blick *durch* die filmende Kamera *auf* die filmende Kamera ist ein weiteres Beispiel. Weiters kann der Film einem vormachen, dass er gerade erst im Entstehen begriffen ist und die Schauspieler und Schauspielerinnen aktiv eingreifen können.

B¹ Selbstreflexivität und Distribution (oder: Wo warst du während der Werbung)

Hierzu kann die Diegetisierung des Logos von Produktionsstudios angeführt werden, sowie das Bewusstsein von Figuren, dass sie sich im Film oder in einer Fernsehserie befinden und Kommentare zur Serie, zu Fortsetzungen oder zu Konventionen des Networks, abgeben können

C¹ Selbstreflexivität und Konsumtion (oder: Film im Film im Kino)

²⁸⁸ Withalm 1999, S. 153

²⁸⁹ Withalm 1999, S. 153

²⁹⁰ Withalm 1999, S. 154

Filmfiguren gehen in das Kino und sehen Teile des *eigenen* Filmes auf der Leinwand und werden so zu ihrem eigenen Publikum.

„Nach der verrückten Verfolgungsjagd durch die Studios enden die guten Helden Waco Kid (Gene Wilder) und Bart (Cleavon Little) aus *Blazing Saddles* (Mel Brooks, USA 1974) am Hollywood Boulevard vor Grauman's Chinese Theater, in dem gerade *Blazing Saddles* läuft. Nachdem sie den letzten Bösewicht in Notwehr erschossen haben, gehen sie hinein ‚[to] see the end of the flick‘.“²⁹¹

D¹ Selbstreflexivität und Produkt (oder: Der Film ist ein Film)

Filmische Gestaltungsmittel, wie z.B. Blenden, Untertitel oder Inserts, können materiell werden, d.h. sind Teil der Diegese.

Weiters kann hierzu die „Vervielfachung des Bildes“ zählen, wie dies z.B. in „Spaceballs“ (USA, Mel Brooks, 1987) der Fall ist. Es ergibt sich dadurch eine endlose Abfolge von Bild im Bild im Bild etc.

„Natürlich weiß jede und jeder, daß sie oder er einen Film sieht, aber üblicherweise wollen uns Filme genau dies vergessen lassen, sie wollen uns in ihre fiktionale Welt hineinziehen – mit Ausnahme von jenen wenigen Filmen, die uns mehrfach genau an ihr ‚Film-Sein‘ erinnern.“²⁹²

3.2.4 Medien und Non-Dualismus – zur Kritik am Konstruktivismus

Nachdem der konstruktivistische und der systemtheoretische wissenschaftliche Diskurs im Rahmen von Medientheorien diskutiert wurde, soll nun die Kritik an diesen dualistischen Basistheorien anhand non-dualistischer Strömungen diskutiert werden.

In seinem Beitrag²⁹³ stellt Weber die Frage, was es eigentlich heiße, dass Medien Wirklichkeit konstruieren, da die Rede von Konstruktion (Wirklichkeitskonstruktion) mittlerweile ein inflationärer Begriff sei. Ist dieses Phänomen ein neues, oder taten die Medien dies schon immer? Handelt es sich bei Konstruktion um eine intentionale, also eine bewusste Strategie, oder passiert es eher unbewusst? „Ist es so, dass wir (die

²⁹¹ Withalm 1999, S. 156

²⁹² Withalm 1999, S. 158

²⁹³ Weber 2002

Journalisten wie die Rezipienten) gar *nicht nicht* konstruieren können, oder kann man sich doch für oder gegen die Konstruktion der Wirklichkeit entscheiden?“²⁹⁴ Weber führt an, dass mit der Rede von der *Konstruktion* von Wirklichkeit gegen einen Realismus argumentiert würde. Auch philosophiegeschichtlich spiegelt sich diese Streitfrage wider, nämlich ob es eine Welt da draußen gibt, oder ob diese selbst von uns erzeugt wird.

„In all diesen Denkrichtungen [Essentialismus und Nominalismus, Materialismus, Idealismus, Realismus, Konstruktivismus; Anm. MH] geht es grundsätzlich um die Frage, ob eine Instanz oder Einheit X (diese kann sein: ein Mensch, ein Beobachter, ein Gehirn, ein soziales System in unterschiedlichen Ausprägungen, die gesamte Kultur, das gesamte Soziale, die Medien *as a whole* usw.) die Wirklichkeit, die sie zu erkennen glaubt, selbst hervorgebracht oder bloß abgebildet hat.“²⁹⁵

Während ein Realismus davon ausgeht, dass es die Wirklichkeit ist, welche auf diese Instanz X einwirkt, behauptet ein Konstruktivismus, dass die Instanz X die Wirklichkeit hervorbringe. Unterschiedlich sei lediglich die „Richtung des Denkens“²⁹⁶. Folgende Tabelle zeigt, wie konstruktivistische Medientheorien die realistische Denkrichtung lediglich umkehren:

Realistische Medientheorien	Konstruktivistische Medientheorien
Wirklichkeit → Medien → Nutzer	Nutzer → Medien → Wirklichkeit
Die Bilder der Wirklichkeit	Die Wirklichkeit der Bilder
Beobachtung von Wirklichkeit	Beobachtung von Beobachtung von Beobachtung
Fremdreferenz der Medienangebote auf Wirklichkeit	Selbstreferenz der Medienangebote auf Medienangebote
...	...

Abbildung #9: Realistische vs. konstruktivistische Medientheorien²⁹⁷

²⁹⁴ Weber 2002, S. 11

²⁹⁵ Weber 2002, S. 11

²⁹⁶ Weber 1996, S. 144

²⁹⁷ Abbildung nach Weber 1996, S. 145

Der Konstrukteur der Welt ist je nach Ausprägung des Konstruktivismus unterschiedlich²⁹⁸: während im neurobiologischen Konstruktivismus von Gerhard Roth das *Gehirn* die Instanz der Hervorbringung von Welt ist, ist dies im vorgestellten bio-epistemologischen Konstruktivismus nach Humberto R. Maturana das *kognitive System* bzw. der *Beobachter*; während in der Systemtheorie von Niklas Luhmann die Instanz ein soziales System bzw. Kommunikation selbst ist, sind dies im medienkulturellen Konstruktivismus von Gebhard Rusch die Medien (einzeln oder als System der Massenmedien). Einzige Ausnahme, die Weber hier nennt, sei aktuell im soziokulturellen Konstruktivismus von Siegfried J. Schmidt zu sehen, welcher versucht, die Instanzen von Kognition, Kommunikation, Medien und Kultur, im zirkulären Zusammenhang zu beobachten.

Interessant ist in diesem Kontext ebenfalls die Gegenüberstellung von Begrifflichkeiten des Realismus mit jenen des Konstruktivismus:

Realistische Begrifflichkeiten	Konstruktivistische Begrifflichkeiten
Semantisches Feld „Abbildung“	Semantisches Feld „Konstruktion“
Abbilden	Bilden
Repräsentieren	Konstruieren, Generieren
Nachahmen, imitieren	Entwerfen, Designen, Erzeugen, Erschaffen, (Re-)Produzieren
Spiegeln, Projizieren	Verkörpern, Hervorbringen, Aufbauen
Entdecken (?)	Erfinden (?)

Abbildung #10: Realistische vs. konstruktivistische Begrifflichkeiten²⁹⁹

Auf den generalisierenden Realismus wurde mit einem generalisierenden Konstruktivismus geantwortet. Weber kritisiert, dass die Mehrheit der heutigen Konstruktivisten die Konstruktion von Welt als *Conditio sine qua non* annehmen und demzufolge ein Nicht-Konstruieren *nicht* möglich sei – wie Watzlawick im Hinblick auf persönliche Kommunikation meinte, man könne nicht *nicht* kommunizieren, paraphrasieren die generalisierenden („ontologischen“³⁰⁰) Konstruktivisten nun

²⁹⁸ Vgl. Weber 2002, S. 11

²⁹⁹ Abbildung nach Weber 2002, S. 12

³⁰⁰ Weber 2002, S. 12

erkenntnistheoretisch: man könne nicht *nicht* konstruieren. Auch Schmidt argumentiert im Endeffekt ebenso, wenn er folgendes in „Kalte Faszination“ (Schmidt 2000) konstatiert, dass Wirklichkeitskonstruktionen von Aktanten immer deshalb subjektgebunden sind,

„weil die Individuen bei ihren Wirklichkeitskonstruktionen (...) *immer schon zu spät* kommen: Alles, was bewußt wird, setzt vom Bewußtsein aus unerreichbare neuronale Aktivitäten voraus; alles, was gesagt wird, setzt bereits das unbewußt erworbene Beherrschen einer Sprache voraus (...)“³⁰¹

Weber kritisiert die Ausklammerung des Bewusstseins als Instrument der Wirklichkeitskonstruktion, und fragt, warum nicht beides beobachtbar wäre: „hier die unbewusste, unwillkürliche Konstruktion (im neuronalen Sinne sowie im Sinne unseres Voraussetzungs-Systems [...]); und da die bewusste, willkürliche Konstruktion (im Sinne von bewusster Schaffung von Welt, etwa im Boulevardjournalismus, durch die Imaginationskraft, durch den Einsatz bestimmter Gesprächstechniken und Diskursstile usw.)“.³⁰²

Auf Medien bezogen plädiert Weber für eine entsprechende Zweiteilung des konstruktivistischen Diskurses, in dem er versucht den ontologischen Konstruktivismus, der die Aussagen „Medien konstruieren die Wirklichkeit“ *per se* und *immer schon*, weil das Welt- und Wirklichkeitsverhältnis von Medien an und für sich konstruktiv sei, von einer „empirische[n] Spielart des Konstruktivismus“³⁰³ abzugrenzen, welcher die Aussage „Medien konstruieren die Wirklichkeit“ prozessual im Sinne eines *immer häufiger* oder *immer weniger* Konstruierens, deutet³⁰⁴. Letztere versucht er nicht an einen Realismus oder Konstruktivismus zu koppeln, sondern an „die non-dualistische Philosophie, die die Frage nach Abbildung oder Konstruktion von Wirklichkeit hinter sich lassen will. Auch die Geschichten&Diskurs-Theorie von Schmidt kann als non-

³⁰¹ Schmidt 2000, S. 47

³⁰² Weber 2002, S. 13

³⁰³ Weber 2002, S. 13

³⁰⁴ An anderer Stelle (Weber 1999, S. 172 ff.) verweist Weber in ähnlicher Weise auf die im Hinblick auf empirische Anwendbarkeit vorzunehmende Gradualisierung des Konzeptes der Autopoiesis samt verwandten Konzepten wie z.B. der Selbstreferentialität etc., sodass von *mehr* oder *weniger* autopoietischer Geschlossenheit gesprochen werden könne.

dualistische Theorie im Sinne Webers aufgefasst werden, wobei Weber Schmidt *restontologische*³⁰⁵ Tendenzen unterstellt.

Im folgenden Exkurs soll die non-dualistische Philosophie von Josef Mitterer skizziert werden, weil die Bedeutung für den konstruktivistisch ausgerichteten Wissenschaftsdiskurs, der ebenfalls für die Medientheorie nutzbar sein kann, erst langsam Fuß zu fassen beginnt.³⁰⁶

3.2.4.1 Exkurs: Non-dualistische Philosophie

Non-Dualismus, bzw. im engeren Sinne: die non-dualistische Philosophie von Josef Mitterer, welche sich als Kritik des Streites in der Philosophie zwischen Formen und Argumentationsweisen des Dualismus, zu welchen auch Spielarten des Realismus bzw. Konstruktivismus gehören, versteht, ist das Thema dieses philosophischen Exkurses. Ein nicht-dualistischer Ansatz verschiebt den Diskursbeginn. Man beginnt nicht, wie dualistische Philosophen, mit dichotomischen Unterscheidungen, wie z.B. Sprache-Welt, Beschreibung-Objekt, Aussage-Gegenstand, Sein-Bewußtsein, Subjekt-Objekt, Beobachter-Beobachtetem etc. Philosophische Probleme der von Mitterer als *Dualistisches Philosophieren* bezeichneten Philosophie, entstehen demnach dadurch, dass versucht wird die Beziehung zwischen den Gliedern zu erklären. Obgleich die Positionen des Realismus als auch des Konstruktivismus divergieren, was die Bestimmung dieser Beziehung betrifft, ist beiden gemeinsam, dass ein „*Jenseits des Diskurses*“³⁰⁷ vorausgesetzt wird. Die Suche nach Wahrheit und Erkenntnis ist das eigentliche Ziel dualistischen Philosophierens. Diese Suche kann auch als Streben nach Übereinstimmung bezeichnet werden. Mitterer versucht eine nicht-dualisierende Redeweise zu entwickeln, die weder ein Jenseits des Diskurses, noch eine sprachverschiedene Wirklichkeit voraussetzt und versucht die Dichotomien als „*argumentative Setzungen*“³⁰⁸ zu rekonstruieren. Mit anderen Worten: Konstruktivismus und Realismus sind Folgen *einer* bestimmten Argumentationstechnik. Als

³⁰⁵ Vgl. Weber 2002, S. 13

³⁰⁶ Vgl. Riegler/Weber 2008. In einer Sonderausgabe des Heftes „Constructivist Foundations“ wird die Non-dualistische Philosophie Mitterers erstmals englischsprachig im konstruktivistischen Diskurs besprochen, u.a. mit Beiträgen von Siegfried J. Schmidt, Stefan Weber, Armin Scholl, Sibylle Moser etc.

³⁰⁷ Mitterer 1992, S. 12

³⁰⁸ Mitterer 1992, S. 13

einflussreichstes Dogma sieht Mitterer die Voraussetzung, dass es sprachverschiedene Gegenstände gäbe und dass mit bzw. in der Sprache über diese Gegenstände gesprochen werden könne. Diese Voraussetzung impliziert, dass zwar infrage steht, wie die Beziehung Sprache-Realität (Beschreibung-Objekt) – in unserem Zusammenhang könnte man auch von der Beziehung von Medien und Wirklichkeit sprechen – beschaffen sein soll, „aber nicht, daß eine Unterscheidung zwischen Sprache und Realität, Beschreibung und Objekt, etc. getroffen werden muss“³⁰⁹. Es steht auch nicht infrage, wie diese Unterscheidung zustandegekommen ist. Die Unterscheidung ist als *conditio sine qua non* des kompletten rationalen Diskurses zu verstehen, und schützt vor dem Verlust der *großen* philosophischen Probleme. Non-dualistisches Philosophieren führe ebenfalls zu menschenbezogenen Dimensionierungen dieser Probleme und zu Resistenz gegenüber Fundamentalismen jeglicher Art.

„Aber dies geschieht nicht unter der Prämisse, ob wir ‚der Wahrheit‘ näher gekommen sind oder sie gar in unseren Besitz gebracht haben, sondern im Hinblick auf die Frage, wann wir das Prädikat ‚wahr‘ sinnvoll attribuieren und welche Funktion dieses Manöver in den verschiedenen Arten von Diskursen erfüllt.“³¹⁰

In der dualisierenden Redeweise wird immer ein Etwas, ein Objekt, ein Sachverhalt beschrieben, welcher beschreibungs- bzw. sprachverschieden ist. In der von Mitterer intendierten nicht-dualisierenden Redeweise hingegen bilden das „Objekt der Beschreibung und [die] Beschreibung des Objekts eine Einheit“³¹¹. Eine Beschreibung ist nicht auf ein Objekt gerichtet, sondern umgekehrt, wird die schon geleistete Beschreibung des Objekts fortgesetzt, d.h. die Richtung wird umgedreht. „Über ein Objekt reden, heißt die Rede /ein Objekt/ fortsetzen.“³¹²

„In der Nicht-dualisierenden Redeweise ist (...) die Beschreibung einer Beschreibung nichts weiter als die Fortsetzung der ersten, vorgängigen Beschreibung und eine Aufspaltung in Meta- und Objektsprache findet nicht statt.“³¹³

³⁰⁹ Mitterer 1992, S. 22

³¹⁰ Schmidt 2003, S. 145

³¹¹ Mitterer 1992, S. 56

³¹² Mitterer 1992, S. 57;

„Wenn ich das Objekt einer Beschreibung als schon ausgeführte Beschreibung erkläre, setze ich die schon geleistete, ausgeführte Beschreibung (...) in Ausführungszeichen (/).“ (Mitterer, 1992 S. 56)

³¹³ Mitterer 1992, S. 58

Mitterer spricht hier auch von der Beschreibung *so far* (die geleistete Beschreibung) und von der Beschreibung *from now on* (die noch nicht geleistete, zu leistende Beschreibung).³¹⁴ Darüber hinaus bringt jede Beschreibung eines Objekts notwendigerweise die Veränderung des Objekts der Beschreibung mit sich. „Die Beschreibung des Objekts bildet im Verein mit dem Objekt, das sie beschreibt, ein ‚neues‘ Objekt weiterer Beschreibung.“³¹⁵ Was die nicht-dualisierende Redeweise nicht behauptet, ist die Konstitution des Objekts durch die Beschreibung (wie dies die konstruktivistische Position mache).

„Die dualisierende Redeweise beruht auf dem Versuch, das Resultat der gemeinsamen Untersuchungen den infrage stehenden Beschreibungen *und diesen Untersuchungen* als ‚sprachverschiedenes‘ Objekt vorzustellen. So löst sie den Anspruch ein, dass das Objekt bereits jene Eigenschaften besitzt, die ihm *dann* in der *deshalb* wahren Beschreibung zugeschrieben werden.“³¹⁶

Das unbeschriebene Objekt der (infragestehenden) Beschreibungen kann nicht angegeben werden, ohne gleichzeitig eine rudimentäre Beschreibung desselben abzuliefern. Ein Anhänger der dualisierenden Redeweise muss leugnen, „dass das Objekt schon vor den infrage stehenden Beschreibungen *auch* in Form einer rudimentären Beschreibung gegeben ist“³¹⁷, um sich eben nicht dem im gegenteiligen Falle sich ergebenden „infiniten Regress“³¹⁸, gegenübergestellt zu sehen. Denn das Zugeständnis, dass es vor der Beschreibung eines Objekts das Objekt *und* eine Rudimentärbeschreibung gibt, kommt selbst durch eine Unterscheidung zustande: nämlich durch eine Unterscheidung „zwischen dem Objekt der infragestehenden Beschreibungen und jener Beschreibung, die durch die bloße Angabe des Objekts zustande gekommen ist [=Rudimentärbeschreibung; Anm. MH]“³¹⁹. „Dieser infinite Regress wurde bislang kaum bemerkt, weil das ‚sprachverschiedene‘ Objekt beinahe allgemein als Diskursvoraussetzung anerkannt wird.“³²⁰ Mitterer unterstellt dies sowohl

³¹⁴ Vgl. Mitterer 1992, S. 60

³¹⁵ Mitterer 1992, S. 60

³¹⁶ Mitterer 1992, S. 85

³¹⁷ Mitterer 1992, S. 89

³¹⁸ Vgl. Mitterer 1992, S. 90 ff.

³¹⁹ Mitterer 1992, S. 90

³²⁰ Mitterer 1992, S. 95

realistischen als auch andererseits konstruktivistischen Positionen, denn das Thema der Diskussion sei nicht „*ob* ein ‚sprachverschiedenes‘ Objekt vorausgesetzt werden soll oder nicht, sondern *wie* das ‚sprachverschiedene‘ Objekt vorgegeben ist: sprachunabhängig, oder (...) sprachabhängig“³²¹.

„Bevor die Dualisierende Redeweise das Objekt mit Hilfe einer (Rudimentär-) Beschreibung in den Diskurs einführt, ist das Objekt ‚sprachverschieden‘ und unbeschrieben. (...) In der Nicht-dualisierenden Redeweise besagt hingegen die These, dass der Apfel, der auf dem Tisch liegt, unbeschrieben ist, bevor er beschrieben wird, nicht mehr, als dass eine Beschreibung über die Beschreibung *so far* /der Apfel, der auf dem Tisch liegt/ hinaus erst dann geleistet wird, wenn die Beschreibung *so far* /der Apfel, der auf dem Tisch liegt/ fortgesetzt wird.“³²²

In der dualisierenden Redeweise hingegen erhält das Objekt eine Identität gegenüber den Beschreibungen, und wird somit zur „Entscheidungsinstanz für die Adäquatheit oder Inadäquatheit von infrage stehenden Beschreibungen“³²³. Das Objekt der infrage stehenden Beschreibungen wird als Bezugsbasis in das „*Jenseits* des Diskurses“³²⁴ befördert. „Die Idee, dass das Objekt schon von vornherein so ist, wie es dann beschrieben wird, beruht auf einer Zurückprojizierung des Ergebnisses der Beschreibungen auf die Ausgangsbasis. Damit diese Projektion durchführbar wird, muss die Ausgangsbasis in ein *Jenseits* des Diskurses gestellt werden.“³²⁵ Dies ist auch Bedingung dafür, dass die dualistische Redeweise „das Streben nach Erkenntnis und Wahrheit“ als ihre eigentlichste Aufgabe ansieht. Es wird versucht eine Übereinstimmung mit der Realität zu erreichen, welche in der nicht-dualisierenden Redeweise gar nicht stattfinden, denn:

„Wenn jede Beschreibung im Verein mit dem Objekt der Beschreibung ein neues Objekt weiterer Beschreibung(en) bildet, kann ein Wahrheitsanspruch für die Beschreibung in bezug auf das Objekt der Beschreibung – also auf das vor der Beschreibung vorliegende Objekt, auf die Beschreibung *so far* – nicht erhoben werden. (...) An die Stelle des Strebens nach Invarianz, Wahrheit, Stillstand, Aufrechterhaltung des status

³²¹ Mitterer 1992, S. 95

³²² Mitterer 1992, S. 96 f.

³²³ Mitterer 1992, S. 101

³²⁴ Mitterer 1992, S. 107

³²⁵ Mitterer 1992, S. 108 f.

quo, tritt in der Nicht-dualisierenden Redeweise das Streben nach Wechsel und Veränderung. An die Stelle des ‚*pursuit of truth*‘ tritt der ‚*pursuit of change*‘.³²⁶

Mitterer setzt auch zur Kritik am Konstruktivismus von Maturana und Varela an und unterstellt diesem einen universalistischen Anspruch. Die biologischen Voraussetzungen seien nach Maturana für alle Beobachter gleich. Der universalistische Anspruch bestehe eben darin, dass sich die Erkenntnistheorie Maturanas auf die biologische Kondition des Menschen berufe, welche all jene Auffassungen als falsch oder inadäquat beschreibe, welche die *Tatsachen* der Autopoiesis, der operativen Geschlossenheit des Nervensystems oder der strukturellen Determiniertheit nicht akzeptiere, und deshalb mit der Erkenntnistheorie nicht konform gehe. Widersprechende Auffassungen sollen aus dem wissenschaftlichen Diskurs ausgeschlossen werden. Wobei man erneut beim Dualismus angelangt: Eigenauffassungen werden universalisiert, Fremdauffassungen werden personalisiert. Maturana universalisiere sein Wissen z.B. mit Aussagen wie „gegenwärtiges biochemisches Wissen“, „Tatsachen zu ignorieren“, „bewiesen“. Falschaussagen können durch „Selbstreferenz auf seine als adäquat vorausgesetzte biologische Theorie, die für ihn mit dem gegenwärtigen wissenschaftlichen Wissen zusammenfällt“³²⁷, als solche ausgezeichnet und als irreführend abgelegt werden. Die Biologie ist jene Wissenschaft, welche die Bedingungen enthülle, die den Beobachter als Menschen konstituieren. Die Attraktivität von Maturanas Theorie dürfte zu einem großen Teil daraus resultieren, dass sie sich explizit auf Erkenntnisse aus der Naturwissenschaft spezialisiert, bzw. sich von diesen herleitet, weshalb der „fundamentalistische Biokonstruktivismus“³²⁸ von Mitterer abgelehnt wird.

Auch die Funktion der *Selbstreferentialität* wird von Mitterer im Zusammenhang mit der Wissenschaftsgeschichte in ihrer derzeitigen Überhöhung kritisiert:

„Die Fortschrittsmodelle der Wissenschaft sind in der Nachfolge von Fleck, Feyerabend und Kuhn weitgehend zusammengebrochen. Gerade hier kommt ein Bio-Konstruktivismus recht, der mit Hilfe von Selbstreferenz und Selbst-validierung das

³²⁶ Mitterer 1992, S. 110

³²⁷ Mitterer 1992, S. 142 f.

³²⁸ Mitterer 1992, S. 145

Selbstvertrauen in die eigene Tätigkeit wiederherstellt, für die wir selbstverantwortlich sind und außer Selbst-kritik nichts mehr zu fürchten haben.“³²⁹

Zusammenfassend und mit Bezug auf die Medien, kann man mit Weber festhalten, dass der „Dualismus von Medien (als wirklichkeitserzeugende und/oder – abbildende Instanz) und Wirklichkeit (als Produkt und/oder Voraussetzung der Medienberichterstattung) nicht unhinterfragt“³³⁰ vorausgesetzt, also ontologisiert werden darf und hier der Rekurs auf die non-dualistische Philosophie einen wertvollen Beitrag leisten könne. Er plädiert für eine Einbettung des Begriffes Konstruktivität in „Makro-Trends“, wie „Medialisierung“, „Fiktionalisierung“, „Beschleunigung“, „Aufmerksamkeit“ um somit seine empirische Anwendbarkeit zu gewährleisten. Hierzu ein längeres Zitat:

„Im Zeitalter von Info-, Edu- und neuerdings eben auch Militainment, von Real-Life-Soaps und Doku-Dramen (...) erscheint ein **empirischer Konstruktivismus**, der Konstruktivität als Trend zu mehr Fiktionalisierung versteht, **notwendiger denn je**. Ich betone noch einmal, dass damit gerade nicht im kulturkritisch-pessimistischen Sinne ein Verlust der Wirklichkeit ‚da draußen‘ oder eine Entfernung von der einen Realität und der einen Wahrheit durch die bösen (post)modernen Medienhybride unterstellt wird. Vielmehr wird die Frage nach *der* Realität, *der* Wahrheit oder *der* Wirklichkeit *an sich* als philosophische Altlast entlarvt und als systematisch irreführend, d. h. als *falsch gestellt* enttarnt.“³³¹ [Hervorhebungen im Original]

Für die empirische Medienpraxis bedeute dies, dass der Fokus auf die Beobachtung der Verfahren von Wirklichkeitskonstruktion gelegt werden müsse, denn diese würden immer „raffinierter, technisch avancierter und ökonomisch motivierter“³³² werden. Interessant in diesem Zusammenhang ist die von Weber aufgestellte Tabelle der Modi der Wirklichkeitskonstruktion von Medien, welche nach Stärke des Realitätsbezuges abnehmend, dargestellt sind und nachstehend auszugsweise angeführt werden:

„1. *Reality-TV / Realtime-Fernsehen / Eyewitness News* (‚reale‘ Einsätze von Feuerwehr, Rettung, Polizei u. a. mit Kamerabegleitung, wenn möglich auch instantane Übertragung)

³²⁹ Mitterer 1992, S. 145

³³⁰ Weber 2002, S. 14

³³¹ Weber 2002, S. 14

³³² Weber 2002, S. 14

2. *Klassischer Informationsjournalismus* (das ‚Weltgeschehen‘ mit geringer zeitlicher Verzögerung, in der Regel kaum nachgestellte Ereignisse sowie zumindest kaum direkte mediale Beeinflussung des Geschehens (...))
4. *Unterhaltungs- und Boulevardjournalismus* (Zunahme an medial inszenierten und konstruierten Stories, auch Zunahme an bewusstem medialem Agenda-Setting) (...)
6. *‚Performatives Realitätsfernsehen‘* (‚reale‘ Akteure im Kontext inszenierter Aufgaben, d. h. zumeist im Paradigma ‚Spiel‘, Beispiele: „Big Brother“ (...))
7. *Faction-Journalismus, journalistische (Spielfilm-)Fakes* u. a. Zuspitzungen des Konstruktionsprinzips im Journalismus (Michael Born, Tom Kummer u. a.)
8. *Klassische Unterhaltungsformate* (Daily Soaps, Spielfilme usw.) und *Werbung*³³³

Unüblich ist hier weiters die Zusammenfügung von journalistischen und unterhaltenden Modi, welche in der Kommunikationswissenschaft alles andere als üblich ist, für das Verständnis von aktueller Medienwirklichkeitskonstruktion aber auf jeden Fall mehr als fruchtbar sein könne.

³³³ Weber 2002, S. 15

4 Paradoxie

Die Paradoxie³³⁴ ist seit dem Altertum ein „ominpräses Phänomen“³³⁵, ob in der Rhetorik der Antike, der Stoischen Philosophie, bei Sokrates („Ich weiß, dass ich nichts weiß“), in der frühchristlichen Kirche, bei Hegel (Dialektik) und Kierkegaard („Sprung“), in der Logik, Kybernetik bis hin zur Systemtheorie, in der Literatur (Samuel Beckett, Franz Kafka) und Kommunikationswissenschaft (z.B. „double bind“, Gregory Bateson, Paul Watzlawick) – überall sind Formen von Paradoxien zu finden. Hagenbüchle folgert aus zahlreichen, über alle Epoche hinweg vorkommenden, Beispielen, dass „das Prinzip Paradox (...) ebenso fundamental im menschlichen Denken verankert (ist) wie das aristotelische Prinzip des ausgeschlossenen Widerspruchs“³³⁶, verweist aber gleichzeitig aufgrund der jeweils unterschiedlichen Verwendungsweisen der Termini, auf die Schwierigkeit der präzisen Unterscheidung von verwandten Begriffen wie *Paradoxie*, *Antinomie*, *Ironie*, *Widerspruch*, *Konflikt*, *Dilemma* etc. Nicht jeder Widerspruch ist eine Paradoxie, genauso wie nicht jeder Konflikt oder jedes Dilemma notwendigerweise paradox sein muss; Kant spricht von Antinomien, wohingegen der Dekonstruktivismus von Aporien spricht etc. Die jeweils wechselnde Funktion der Paradoxie ist eng an die jeweils geschichtliche Situation gebunden – weshalb eine historische Annäherung prinzipiell sinnvoll erscheint, in der vorliegenden Arbeit im Hinblick auf das Erkenntnisinteresse jedoch zu weit führen würde. Eine prinzipielle, systematische Einteilung soll infolge jedoch vorgenommen werden, um zunächst einen Standort gewinnen zu können.

³³⁴ Vgl. Hagenbüchle 1992, S. 28: Hagenbüchle spricht von unterschiedlichen Verwendungsweisen der Begriffe „Paradox“, „Paradoxie“, „das Paradoxe“ etc. Er selbst verwendet den Begriff „Paradox“, wenn es sich um den sprachlich-symbolischen Bereich handelt, und „Paradoxie“, wenn es um die „Sphäre des Lebendigen“ geht. Ich werde im folgenden den Begriff der „Paradoxie“ verwenden, ungeachtet der von Hagenbüchle angeführten strengeren Trennung.

³³⁵ Hagenbüchle 1992, S. 27

³³⁶ Hagenbüchle 1992, S. 28

4.1 Zur Typologie von Paradoxien

Die Paradoxie aus rhetorischer Sicht

Die aristotelische Tradition erachtet die Paradoxie als nicht sinnvoll und verbannt sie deshalb in den Bereich der Rhetorik, wo sie ein Mittel darstelle um eine bloße Meinung („opinio“) auszudrücken, dies jedoch mit besonderer Wirkung auf die Rezipienten und Rezipientinnen, welche vom „Unerwarteten und Schockierenden“ bis zum „Wundersamen und Bewundernswerten“ reichen kann. Die Rhetorik befasst sich also eher mit dem affektiven Bereich der Sprache. Die mittelalterliche Rhetorik als auch die Poetik sind im Gebrauch weitestgehend von dieser Funktion bestimmt, genauso wie die Rhetorik der Renaissance.

„Verkürzt gesagt, gewinnt das rhetorische Paradox seine Bedeutung aus einem Wechsel des Blickpunktes. Durch den Gegensatz von wörtlich und figürlich wird das konventionelle Sinnsystem ausser Kraft gesetzt. (...) Ist ein solcher Blickpunktwechsel jedoch versperrt, gleitet das rhetorische Paradox ins bloss Effekthascherische oder gar ins Absurde ab.“³³⁷

Bei der rhetorischen Paradoxie handelt es sich primär um eine Wirkungskategorie – es bezieht sich auf das in Spannung versetzen des Rezipienten und der Rezipientin. Herrschendes Meinungswissen wird nicht verstärkt, sondern im Gegenteil werden Präsuppositionen erschüttert, verdreht oder umgekehrt.

Die Paradoxie aus logischer Sicht

Es lassen sich grob vier Typen von logischen Paradoxien unterscheiden:

- Semantische Paradoxien (logisch)
- Logische Antinomien (logisch)

³³⁷ Hagenbüchle 1992, S. 31. Als Beispiel führt Hagenbüchle hier den Satz „nur der Blinde sieht Gott“ an, welcher durch einen Wechsel der Beobachtungsperspektive durchaus sinnvoll sein kann, nämlich dann, wenn man die Blindheit als Abwendung von der Sinneswelt hin zur Vorstellung einer „transzendenten Schau“ versteht.

- Mengentheoretische Paradoxien (mathematisch)
- Paradoxien mit rekursiven Schleifen (systemtheoretisch)

Semantische Paradoxien kommen in natürlichen Sprachen vor, und sind Aussagen, welche nicht wahr sind im Bezug auf sich selbst (Bsp.: „Dieser Satz ist nicht wahr.“) Diese ergeben sich daraus, dass in natürlichen Sprachen die Reflexionsebenen nicht genau getrennt werden können, weshalb Tarski zur Auflösung dieser Paradoxien eine strikte Trennung in Objekt- und Metasprache vorschlägt, wonach Sätze, welche ihre eigene Wahr- oder Falschheit behaupten, verboten werden. Problem hierbei ist, dass in natürlichen Sprachen – also nicht in formalisierten Sprachen, wie z.B. der Mathematik – die Metasprache letztlich die normale Sprache ist. Wittgenstein wiederum sieht gerade in der „Unbestimmtheit der Alltagssprache (...) ein grosses kognitives Potential“³³⁸.

Logische Antinomien kommen nur in formalisierten Sprachen vor. Die soeben erwähnten semantischen Paradoxien lassen sich in formalisierten Sprachen präzise als Antinomien darstellen, sofern sie echte Paradoxien, also logische Antinomien sind, „die aus richtigen Prämissen durch logisch stringente Ableitung zu einem nicht lösbaren Widerspruch führen“³³⁹, andernfalls würden sie als Schein-Paradoxien entlarvt werden können (z.B. wie das Lügner-Paradoxon auf dieser Ebene eine Schein-Paradoxie ist, weil eine Vermischung logischer Ebenen stattfindet). Wohingegen Tarski Paradoxien als Bedrohung der Vernunft sieht, betonen Whitehead oder Gödel deren Potential für den wissenschaftlichen Fortschritt im Bereich der Grundlagenforschung, wo es zur Neudefinition von Begriffen, wie auch zum Beispiel zum Versuch der Neuformulierung einer mehrwertigen Logik (vgl. u.a. Gotthardt Günthers „Polykontexturale Logik“).

Eine *mengentheoretische Paradoxie* ist z.B. die von Russell *entdeckte* Paradoxie, ob die Menge aller Mengen wiederum als Element einer Menge aufzufassen sei. Russell *löste* die Paradoxie ebenfalls mittels Hierarchisierung (ähnlich Tarskis Unterscheidung in Objekt- und Metasprache) durch saubere Trennung der Ebenen auf. Im Gegensatz zu Russell hat Gödel mit dem Theorem der Widersprüchlichkeit und Unvollständigkeit von axiomatischen Systemen aufgezeigt, dass jedes streng formale System „sich unweigerlich in Widersprüche verwickelt“³⁴⁰.

³³⁸ Hagenbüchle 1992, S. 32

³³⁹ Hagenbüchle 1992, S. 32

³⁴⁰ Hagenbüchle 1992, S. 33

Rekursive Schleifen stellen neben den logisch-mathematischen Typen einen vierten Typ von Paradoxie dar, der aus dem transdisziplinären Feld der Logik, Mathematik und Naturwissenschaft (Kybernetik) stammt.³⁴¹ Watzlawick verwendet den Begriff „pragmatische Paradoxie“ für den Bereich der Kommunikation (z.B. das *Gefangen-Dilemma*), sowie Bateson vom *double-bind* als zentralem, paradoxem Merkmal menschlichen Verhaltens spricht (z.B. „sei spontan“ – es handelt sich um eine paradoxe Handlungsaufforderung, „der nur gehorcht werden kann, wenn man ihr nicht gehorcht“³⁴²), welcher vor allem in der systemischen Familientherapie Anwendung findet. Die Widersprüchlichkeiten und Selbstbezüglichkeiten, welche in Feedback-Systemen vorkommen stellt Hofstadter in seinem Buch dar. Auch die Theorie der Autopoiesis von Maturana und Varela setzt sich mit der Selbstorganisation und –produktion von lebenden Systemen auseinander. Auch Niklas Luhmann bindet die Paradoxie an eine zentrale Stelle der Systemtheorie an.

Es können zwei weitere Typen von Paradoxien angeführt werden, nämlich:

- Wahrnehmungsparadoxien und
- Erfahrungsparadoxien.

Zu *Erfahrungsparadoxien* zählen jene Widersprüche, die unmittelbar in der menschlichen Existenzweise gründen, etwa die Tatsache, „dass individuelle Freiheit nur in sozialer Umgebung und Begrenzung möglich ist“³⁴³.

Wahrnehmungsparadoxien sind neben der Psychologie auch in der Malerei von Interesse. Zum Beispiel „metamalerische“ Werke von Magritte reflektieren die Dichotomie von Wirklichkeit und Abbild, wie auch Eschers Bilder, welche zum Teil auf der Umkehrung von Figur/Grund-Relationen basieren, und diese vom Betrachter oder der Betrachterin nicht mehr getrennt werden können.

³⁴¹ Hagenbüchle führt hier zwei wesentliche Bücher an: *Pragmatics of Human Communication* (Watzlawick, Paul et al. (Hrsg.)) und *Gödel, Escher, Bach: An Eternal Golden Braid* (Hofstadter, Douglas R.)

³⁴² Hagenbüchle 1992, S. 34

³⁴³ Hagenbüchle 1992, S. 34

Die Paradoxie in diskursanalytischer Sicht

Hagenbüchle versucht infolge die Paradoxie, welche sich seiner Meinung nach einer Definition entziehe, hinsichtlich der Gemeinsamkeiten aller Paradoxien eine funktionale Neubestimmung, im Sinne der bestimmten Art und Weise des Funktionierens von Paradoxien, ungeachtet der verschiedenen Definitionsweisen (wie Selbstbezüglichkeit, Widersprüchlichkeit, Zirkelhaftigkeit). Dabei erläutert er eine interessante Stelle aus dem Dialog „Parmenides“ von Platon, in welcher dieser eine paradoxe Formulierung als Dialogabschluss wählt: Im Prozess des Werdens träte am Umschlagpunkt die Paradoxie besonders deutlich hervor.

„In diesem ‚wunderbaren Augenblick‘, so erläutert er [Platon; Anm. MH], geht ein Zustand in einer eigenartig ‚plötzlichen‘ Weise in den einen oder anderen von zwei entgegengesetzten Zuständen über: das Seiende in das Nichtsein, das Nichtsein in das Seiende. Was hier angesprochen wird, ist das Problem von Identität und Veränderung, wie sie allem Werden innewohnt. Aus dieser Sicht erweist sich das Paradox wesentlich als ein *Phänomen der Grenze* (164 b ff.), genauer: der *Grenzüberschreitung*.“ [kursiv von MH]³⁴⁴

Genau diese Grenzüberschreitung ist wesentlicher Teil des logisch-mathematischen Kalküls von George Spencer-Brown, welcher den Akt des Erkennens als einen Akt der Grenzziehung definiert, durch welchen überhaupt erst ein „Universum“ entstehen kann – „Draw a distinction and a universe comes to being.“³⁴⁵

„Während (...) beim aristotelischen Urteilen eine strenge Differenzierung (...) vorgenommen wird, rückt hier das Überschreiten oder Kreuzen der Grenze (als Vorgang der Zustandsänderung) ins Zentrum. Die entstehenden Teilbereiche können dabei von ganz verschiedener Art sein: räumlich, zeitlich, semantisch, werthaft usw. (...) Das Ursprüngliche (...) ist somit nicht das bloße Abtrennen, auch nicht die statische Festlegung von Teilbereichen, sondern die dynamische Beziehung unter diesen Bereichen.“³⁴⁶

³⁴⁴ Hagenbüchle 1992, S. 37

³⁴⁵ Spencer-Brown, zit. nach von Foerster/Pörksen 2004, S. 78

³⁴⁶ Hagenbüchle 1992, S. 38

Nach aristotelischer Logik ist, wenn in einer Aussage ein Widerspruch nachgewiesen werden konnte, diese ungültig bzw. wertlos. In der Paradoxie, in welcher das Widerspruchsgesetz unterlaufen wird, könne eine solche Aussage jedoch nicht als nichtig erklärt werden – Hierarchisierung oder Auflösung ist im Prozess des Fortschreitens der Paradoxie nicht vorhanden. In den Blick kommt, philosophisch gesprochen, am Höhepunkt, das absolut Andere, dem das Ich sich stellen muss:

„Es treibt den Widerspruch nicht vorwärts, sondern – dramatisch – auf eine Spitze. Auf *einen* Punkt angelegt, lässt das Paradox mit *einem* Schlag das Eine und sein Anderes in den Blick treten. (...) Hier zeigt sich zuletzt der eigentliche Kern des Paradoxen überhaupt, nämlich das Verhältnis zum total Anderen. Die Tatsache, dass es dieses Andere gibt, *ist* das Paradox. Es hindert mich, solipsistisch in meiner ‚Eigensphäre‘ (Husserl) aufzugehen; ich muss mich diesem Anderen in seinen verschiedenen Erscheinungsformen stellen (...).“³⁴⁷

Die Beziehung zum Anderen wird in der Paradoxie ins Extrem getrieben: man wird mehr oder weniger gezwungen, metaphorisch gesprochen, den Begriff der Grenze selbst zu überdenken und eventuell abzuändern. Alle Paradoxien, so konnte Spencer-Brown zeigen, lösen sich wenn man die Dimension der *Zeit* einführt – d.h. umgekehrt: alle Probleme, welche aus Paradoxien resultieren, resultieren aus der stillschweigenden Annahme, dass man eine statische Welt beschreiben müsse. Sofern Zeit zur zweiwertigen Logik hinzugefügt wird, beginnt die Paradoxie zu oszillieren zwischen den Werten „wahr“ und „falsch“.

Die von Hagenbüchle vorgeschlagene Definition von Paradoxie erlaubt einerseits paradoxe Formulierungen als semo-taktische Paradoxien, als auch strukturell-semantiche Paradoxien in die Analyse miteinzubeziehen. „Die Paradoxalität von Bildern ebenso wie diejenige ganzer Wertsysteme kommt so ins Blickfeld. Das strukturell-semantiche Paradox erlaubt es nicht bloss, alle Ebenen eines Textes auf die Frage des Paradoxen hin zu untersuchen, sondern auch genre- und diskursspezifische Elemente aufzugreifen.“³⁴⁸

³⁴⁷ Hagenbüchle 1992, S. 39

³⁴⁸ Hagenbüchle 1992, S. 42

Hagenbüchle fasst nun drei Hauptaspekte in der Analyse von Paradoxien zusammen:

- einen epistemologischen Aspekt,
- einen performativen Aspekt,
- einen appellativen Aspekt.

Der epistemologische Aspekt bezieht sich auf das Element der Negativität (semantisch in Form der Opposition; logisch als Widerspruch). Der performative Aspekt beschreibt die Radikalität des Widerspruchs, welcher dazu tendiert, dass die verwendeten Begriffe neu bestimmt werden müssen, „sodass die im etablierten Zeichen- und Wertesystem fixierte Bedeutung der Gegensätze sich in eine Bedeutungsrelation umformt, die (...) als komplementär (...) oder auch als oszillierend rezipieren kann, jedenfalls als eine *Denkbewegung*, die die festgefügtten Bedeutungsgrenzen als Vorurteile in Frage stellt“³⁴⁹. Im Hinblick auf eine diskursanalytische Sicht von Literatur formuliert Hagenbüchle folgenden Abschlusssatz, in welchem er die Kontextgebundenheit der Rezeption von paradoxen Texten hervorhebt:

„Ob das Paradox als kognitive Blockade rezipiert wird, (...) als subversiver Normverstoss oder aber als positive Provokation, als eine unsere Sicht verändernde Erfahrung – dies hängt nicht zuletzt von den jeweiligen Genrekonventionen, der Erwartungshaltung des Lesers, der Leserführung im Kontext, den verwendeten rhetorischen Strategien sowie vom biographischen, kulturellen und geschichtlichen Umfeld ab, in den Text und Leser eingebettet sind. Auf den einfachsten Nenner gebracht: die Untersuchung paradoxer Texte erfordert, was kritischer Umgang mit Texten immer schon voraussetzt, nämlich Kontextualisierung. Entscheidend bleibt für das Verständnis von Paradoxa deren Funktion innerhalb der genre- und diskursspezifischen Tradition.“³⁵⁰

4.2 Paradoxien in der Theoriebildung

Paradoxien sind in Theorien nach wie vor verpönt.³⁵¹ Vor allem die eigene Theoriebildung in der Wissenschaft sollte widerspruchs- und fehlerfrei sein. Die

³⁴⁹ Hagenbüchle 1992, S. 41

³⁵⁰ Hagenbüchle 1992, S. 41

³⁵¹ In den folgenden Darstellungen zur Paradoxien beziehe ich mich auf die Ausarbeitung von Arno Schöppe (1995).

Paradoxie gilt schlechthin als Paradebeispiel für Fehlerhaftigkeit. Wird eine Paradoxie entdeckt, zwingt dies den Wissenschaftler zur Revision der Theorie, oder der Fehler wird einfach geleugnet oder verdrängt. Das Problembewusstsein hinsichtlich logisch-systematischer Inkonsistenzen, Paradoxien und Selbstwidersprüchlichkeiten gewinnt jedoch in der wissenschaftlichen Welt mehr an Aufmerksamkeit. Konkretete Lösungen gibt es nicht. Schon Kant formulierte im 18. Jahrhundert im Zusammenhang mit der Pädagogik dessen innewohnendes Paradox: „Wie kultiviere ich die Freiheit bei dem Zwange? Ich soll meine Zögling gewöhnen, einen Zwang seiner Freiheit zu dulden, und soll ihn selbst zugleich anführen, seine Freiheit zu gebrauchen.“³⁵² Exakte Sprachen wie die der Mathematik und Logik müssen paradoxe Fehler zu vermeiden suchen, denn, Schöppe zitiert hier Popper, sollten in einem theoretischen System Widersprüche geduldet werden, könnte man Beliebiges logisch, also korrekt, ableiten. Gemäß Logik müssen jedoch Sätze entweder wahr oder falsch sein, jedoch keinesfalls beides zugleich. Deswegen kann man die Paradoxie als Todfeind der Logiker und Mathematiker bezeichnen und es scheint in diesem wissenschaftlichen Diskurszweig auch keine sinnvollen Auswege aus dem Paradoxie-Dilemma zu geben. Luhmann bezieht sich, wie er selbst anführt, mehr auf die rhetorische als auf die logische Tradition des Begriffes der Paradoxie. Die Logik sei selbst tautologisch, also paradoxal aufgebaut, und benutze die Begriffe zur Abgrenzung des Raums ihrer eigenen Operationen – der innere Kommunikationsbereich der Logik kann kontrolliert werden. Die Grenzmarken können von der Logik nur von innerhalb des Systems der Logik gesehen werden. „Sie kann daher keinen vollständigen Begriff von Paradoxie und Tautologie gewinnen, den ein Beobachter benutzen könnte, der auch die Logik noch beobachten möchte.“³⁵³

Die kompetenteren Behandlungsmöglichkeiten hinsichtlich paradoxalen Strukturen im wissenschaftlichen Diskurs werden deshalb am ehesten der Systemtheorie und deren systemtheoretischer Semantik zugeschrieben. *Selbstbezug* oder *Selbstorganisation* als Sonderform von Relationen im allgemeinen, sowie die Möglichkeit *Gleichzeitigkeit* für unterschiedliche Sachverhalte als Besonderheit der Sprachverwendung konstatieren zu können, *Operationalität* und *Negation* sind nur ein paar in der Systemtheorie verwendete Begriffe, welche gleichzeitig einen Teil des Phänomens auszumachen scheinen.

³⁵² Kant zit. nach Schöppe 1995, S. 10

³⁵³ Luhmann 1989, S. 8

„Hier [bei Paradoxien, Anm. MH] ist der Fall gegeben, dass Objekte sich nicht mehr auf andere, fremde Objekte beziehen, sondern auf sich selbst. Dazu ist eine Operation nötig, die ihrerseits nicht ganz unproblematisch zu sein scheint. Enthält diese Operation nämlich eine negierende Intention, was keinesfalls auszuschließen ist, so entzöge sich das Objekt die Grundlage seiner Existenz. Das *Resultat ist ein Paradoxon*. Die Operation verunmöglicht den Grund ihrer selbst, sie kann gar nicht operieren, da sie *gleichzeitig* (während sie operiert) sich selbst (durch Negation) verhindert.“³⁵⁴

Schöppe fragt weiter, ob Reflexion über empirische Sachverhalte paradoxe Muster nicht geradezu anziehe. Sei Reflexion dann überhaupt noch wünschbar, wenn sich aufgrund der selbstbezüglichen Operationsweise Paradoxien in die Gegenstände der Reflexion einschleichen? Paradoxien können als Ausgangspunkt für die theoretische Weiterarbeit und empirische Analyse fungieren. Sieht man die Paradoxie in erster Linie als empirisches *Problem* an – also als Widerspruch zwischen einem Phänomen und dessen Erklärung – so können diese Paradoxien (verstanden als widersprüchlich erfahrene Erklärungen) durch andere Erklärungen des betreffenden Phänomens empirisch aufgelöst werden. Nicht das Phänomen wäre dann widersprüchlich, sondern die Erklärung *so far*³⁵⁵. „Das Paradox ist – so gesehen – lediglich Schwund- und Vorstufe der eigentlichen, das Phänomen richtig (bzw. nicht paradox) fassenden Beschreibung.“³⁵⁶

Zunächst wäre zu klären, welche Folgen die Selbstreferentialität erzeugt und wie ein Umgang damit aussehen kann. Ein erster Blick soll deshalb auf klassische Paradoxien geworfen werden.

4.3 Klassische Beispiele für Paradoxien

Die wohl bekannteste Paradoxie ist jene vom Lügner, welche in der Kurzform heißt: „Ich lüge“. In der ausformulierten Variante lautet sie: „Eubulides, der Kreter sagt, dass alle Kreter lügen.“³⁵⁷ Interessant hierbei ist die Fußnote von Schöppe, in welcher er die biblisch-überlieferte Fassung anführt, in der ein Meta-Sprecher, Paulus, den Satz

³⁵⁴ Schöppe 1995, S. 13

³⁵⁵ Vgl. die Terminologie Mitterers, bspw. Kapitel 3.2.4.1

³⁵⁶ Pörksen/Loose/Scholl 2008, S. 20

³⁵⁷ Schöppe 1995, S. 44

geäußert haben soll: „Einer von ihnen (den Kretern), ihr eigener Prophet, hat gesagt: Die Kreter (sind) immer Lügner, böse Tiere, faule Bäume“³⁵⁸. Das Interessante dabei ist, dass Paulus als Überbringer der Nachricht, auf einer Meta-Ebene operiert, er also gewissermaßen außerhalb des *circulus vitiosus* steht und beschreiben kann, ohne sich in der Widersprüchlichkeit zu verfangen.

Wie man die Analyse des paradoxen Satzes auch dreht und wendet, wenn der Satz wahr ist (d.h. die Aussage, dass alle Kreter Lügner seien, ist *wahr*), dann ist er falsch (denn der Sprecher als Kreter wäre ein Lügner, also *falsch*), und wenn er falsch ist, ist er wahr. Den oszillierenden Selbstbezug soll folgendes Schaubild verdeutlichen:

Wenn „Alle Kreter sind Lügner“ wahr ist (E) →	dann muss E falsch sein →	dann muss E wahr sein ...
---	------------------------------	---------------------------

Abbildung #11: Lügner-Paradoxie

Eine Abwandlung dieser Paradoxie ist z.B. folgende von Quine: „Ergibt etwas Falsches, wenn an sein eigenes Zitat angehängt“ ergibt etwas Falsches, wenn an sein eigenes Zitat angehängt.“³⁵⁹

Ein weiteres, ebenso berühmtes Paradoxon ist jenes vom Barbier, welches auf den ersten Blick nicht auf einer Sprachebene angesiedelt zu sein scheint, sondern eher auf einer empirischen, mit der Sprache *bezeichneten* Ebene der Wirklichkeit. Es lautet folgendermaßen: Ein mittelalterliches Dorf wird von fremden Truppen besetzt. Bei Androhung der Todesstrafe befiehlt der Kommandant der Besatzer, dass der Barbier all diejenigen Männer des Dorfes rasieren soll, die sich nicht selbst rasieren. Wie der Barbier sich eines Tages selbst rasieren will, gerät er in das paradoxe *Dilemma*³⁶⁰. Denn als Bewohner des Dorfes zählt er zu denjenigen, welche sich nicht selbst rasieren, wird damit aber zugleich sein eigener Barbier-Kunde, und als dieser würde er sich ja selbst rasieren und gehörte automatisch zu jenen, die er als Barbier nicht rasieren darf. Das interessante dabei ist, so Schöppe, dass der Handlungselan des

³⁵⁸ Essler 1990, zit. nach Schöppe S. 44

³⁵⁹ Hughes/Brecht 1978, S. 8

³⁶⁰ Wenn sich die Ebene von der (theoretischen) Logik auf die (praktische) Entscheidung oder Handlung verlagert, spricht man von einem *Dilemma* (der Entscheidung oder Handlung)

Barbiere ins Stocken gerate, und er sich die paradoxe Situation gewissermaßen durch Nachdenken erst bewusst machen müsse. Der Gedankengang wird nachskizziert:

„Für alle Männer dieses Dorfes gilt, wenn sie sich nicht rasieren, dann werden sie durch den Barbier, also mich, rasiert. Auch ich bin ein Mann dieses Dorfes. Muss ich mich also auch rasieren? Nach der Order muss ich nur jene Männer des Dorfes rasieren, die sich nicht selbst rasieren. Also rasiere ich mich nicht. Aber gerade damit falle ich unter die Klasse derjenigen Männer, die ich rasieren muss. Also rasiere ich mich. Nun aber falle ich augenblicklich wieder aus der Klasse jener Männer heraus, die ich rasieren soll. Was tun?“³⁶¹

Was sind die Unterschiede, aber auch die Gemeinsamkeiten der beiden Paradoxien? Die Lügner-Paradoxie befindet sich auf der Ebene der Sprache, wobei eine Differenz von (Objekt)Sprache und Metasprache gegeben ist, während bei der Barbier-Paradoxie die Differenz zwischen Handeln und Nicht-Handeln besteht, obwohl bei letzterem die Paradoxie nur aufgrund einer imperativen Aussage („muss“) zustandekommt; gemeinsam ist beiden die eingebaute *Negation*, in Form einerseits des Nicht-die-Wahrheit-sagens, also des Lügens, und andererseits in der Aufforderung nur jene zu rasieren, welche sich *nicht* selbst rasieren. Weiters fällt auf, dass in beiden Fällen die Negation rekursiv gebraucht wird, d.h. „mit der Negation wird ein Selbstbezug aktualisiert“³⁶². *Negativität* und *Selbstbezug* scheinen zentrale Elemente von Paradoxien zu sein. Auch Hughes und Brecht (1978), welche eine umfangreiche Sammlung von Paradoxien erstellt haben, attestieren Paradoxien drei deskriptive Merkmale: Selbstbezogenheit, Widersprüchlichkeit und Zirkelhaftigkeit³⁶³.

Als drittes Beispiel soll hier noch die Russellsche-Mengenparadoxie näher erläutert werden. Russell nimmt an, dass es Klassen/Mengen gibt, die in ihrer Gesamtheit eines ihrer eigenen Elemente bildeten, und andere Klassen, bei welchen dies nicht der Fall sei. So ist z.B. die Klasse aller Teelöffel selber kein Teelöffel, „aber die Klasse sämtlicher Dinge, die keine Teelöffel sind, ist ersichtlich selber eines von den Dingen, die keine Teelöffel sind“³⁶⁴. Dies funktioniert aber nicht nur mit Negation so, sondern könne auch positiv als „Klasse sämtlicher Klassen, die ihrerseits wiederum eine Klasse

³⁶¹ Schöppe 1995, S. 48

³⁶² Schöppe 1995, S. 48

³⁶³ Hughes/Brecht 1978, S. 1

³⁶⁴ Russell 1973 zit. nach Hughes/Brecht 1978, S. 12

ist³⁶⁵ formuliert werden. Russell versuchte den Beweis auf die Anzahl sämtlicher Gegenstände des Universums anzuwenden, und stieß dabei auf die Klassen, die sich *nicht* selbst als Element enthalten, ihrerseits aber wieder eine Klasse bilden mussten. „Und ich fragte mich nun, ob diese Klasse (also die Klasse sämtlicher Klassen, die sich nicht selbst als Element enthalten) sich selbst als Element enthält oder nicht.“³⁶⁶ Aus dem sich dabei ergebenden Widerspruch kommt man allerdings nicht mehr heraus, denn, wenn man annimmt, dass sie sich selbst als Element enthält, muss sie natürlich der Definition dieser Klassen entsprechen, nach der sie sich nicht selbst als Element enthalten darf; wenn man das jedoch annimmt, entspricht es genau der Definition (d.h. gehört sie zu den Klassen, die sich nicht selbst als Element enthalten) und muss sich folglich selbst als Element enthalten. Aus beiden Annahmen folgt das Gegenteil der Annahme. Wie Russell anmerkte, führte ihn dieses Problem zum absoluten geistigen Stillstand, da er ohne eine Lösung nicht mit der Erstellung der „Principia Mathematica“ fortfahren hätte können.

Die Logik von Paradoxien kann den soeben dargestellten klassischen Paradoxien folgend zusammengefasst werden:

- Als *Material* von Paradoxien ist in der Regel eine Differenz anzuführen, i.d.R. zwischen zwei Ebenen (Metasprache und Objektsprache) oder zwischen Sprachebene und bezeichneter Wirklichkeit.
- Ohne *Sprache* kann es keine Paradoxien als auch Negationen geben.
- Diese Differenz muss in Form einer *Aussage* vorliegen, welche die Negation beinhalten muss. Negation impliziert Selbstbezug.
- Das, was negiert wird (=Negation), ist dem gegenübergestellt, was nicht negiert war (=Position). Negation kann demzufolge als „Verdopplung oder Duplikation eines ontologischen Raumes“³⁶⁷ interpretiert werden.
- Die Grundlage der Operationen ist das *Verbot*. Es darf nur ein binäres Interpretationsschema (wahr/falsch) geben.
- Der Sinngehalt einer Paradoxie bedarf zur Entfaltung keiner Zeitlichkeit. Paradoxien entstehen ausschließlich aus Deduktionen „der in den Prämissen enthaltenen semantischen und logischen Regeln“³⁶⁸.

³⁶⁵ Russell 1973 zit. nach Hughes/Brecht 1978, S. 12

³⁶⁶ Russell 1973 zit. nach Hughes/Brecht 1978, S. 12

³⁶⁷ Schöppe 1995, S. 50

Schöppe führt nun folgende Definition von Paradoxie an und verweist selbst auf die paradoxe Formulierung der Definition, da sich diese selbst bestreitet: „*Ein Paradoxon ist eine korrekte deduktive Aussage, die durch einen negativen Selbstbezug zum Widerspruch führt.*“³⁶⁹ [Kursiv im Original] Denn eine korrekte Deduktion darf *per definitionem* nicht zu einem Widerspruch führen, da aus dem Begriff der Deduktion eine „Wahrheitswertehaltung“ folgt.

4.4 Paradoxien in systemtheoretischer Auffassung

Anhand systemtheoretischer Begrifflichkeiten soll der Entstehungskontext von Paradoxien näher beleuchtet werden, und es soll gezeigt werden, „wie Paradoxien als Produkt des normalen Funktionierens von sozialen und psychischen Systemen auftreten“³⁷⁰. Es handelt sich bei Paradoxien um keinen besonderen Sachverhalt als Resultat etwaiger fehlerhafter Funktionsweisen, sondern diese entstehen im Normalbetrieb der Systeme. Die Operation der Erkenntnisgewinnung ist im Differenzierungsprinzip von Spencer-Brown angelegt. Etwas wird erkannt und entsprechend bezeichnet, indem etwas anderes von ihm unterschieden wird. *Dieses* und *anderes* sind somit nur komplementär zu denken. Die Einheit kommt durch diese imaginäre Grenzziehung überhaupt erst zustande. Einheit kommt nur durch eine relationierende Operation zustande und hat keine vorausgehende, zugrundeliegende Substanz. Das selbstreferentielle Operationsprinzip eines Systems, die Autopoiesis, setzt diese Operation in Gang, und mit einer Referenz, d.i. die Operation, welche aus den Elementen der Unterscheidung und Bezeichnung entsteht, wird eine Einheit gebildet. Eine Referenz stellt jedoch ein Mehr gegenüber dem reinen Differenzierungsprinzip dar, da der „verursachende Grund als Operator mitgedacht wird, der aus Bestandsgründen ein Interesse an der Fortführung dieser Differenzierung hat und somit eine Referenz an die andere fügt“³⁷¹. Wenn die Unterscheidung zur Informationsgewinnung über das jeweils Bezeichnete wird, dann wird nach Luhmann

³⁶⁸ Schöppe 1995, S. 51

³⁶⁹ Schöppe 1995, S. 53

³⁷⁰ Schöppe 1995, S. 176

³⁷¹ Schöppe 1995, S. 178

das Referenzieren zum Beobachten. Information ist demzufolge eine Aneinanderreihung von Differenzierungen.

Zwei Besonderheiten der Operationsweise sind festzustellen: Einerseits die Festlegung auf sich selbst (Reflexion, Reflexivität, basale Selbstreferenz), andererseits die Negation. Beginnend mit der Negation, werden der *Widerspruch*, die *Tautologie* und die *Paradoxie* erläutert werden.

Das Differenzierungsprinzip startet mit der Bezeichnung, also auf der Seite *dieses*. „Wenn ich mich für *dieses* entscheide, dann meine ich *nicht anderes*.“ Es muss allerdings eine Möglichkeit geben, auf die andere Seite zu wechseln. Nach Luhmann gibt es zwei Unterarten der Negation: einerseits die *beraubende*, andererseits die *ausschließende* Negation. Erstere meint „nichts anderes“ und schließt damit kategorisch Anderes aus und tut so, als gäbe es etwas unter dem Ausschluss von Alternativen; letztere meint „nicht anderes“ und impliziert zumindest das Vorhandensein von Anderem. (Als dritte Möglichkeit führt Schöppe die vernichtende Negation an, bei welcher weder Etwas noch Nichts selbst Produkt der Negation ist, wie etwa im Zen-Buddhismus³⁷².) Die ausschließende Negation scheint absichtlich einen Spielraum der Ungewissheit zu eröffnen.³⁷³ Innerhalb dieses Raums wird nichts exakt bezeichnet, trotzdem ermöglicht es die Negation gerade *davon* zu sprechen. Man bleibt flexibel und ist noch nicht festgelegt. Luhmann definiert Negation als kognitive Operation, der nichts in der Wirklichkeit entspricht, folgendermaßen: „Die Negation muss (...) als eine systeminterne Operation begriffen werden, die sich auf die Relation zwischen System und Umwelt bezieht, also etwa eine Enttäuschung von Erwartungen (nicht aber ein negatives Faktum) feststellt.“³⁷⁴ Konstruktivistisch gesehen, fasst Schöppe dies folgendermaßen zusammen:

„Wenn Realität dem Bewusstsein ohnehin nur in der Weise gegeben sein kann, wie die Operationen des Bewusstseins, die sich aneinander orientieren, es determinieren erklärt sich auch der epistemologische Denkfehler, der dieser Annahme innewohnt (vgl. Luhmann 1984, S. 354). Wenn dies richtig ist, dann ist zu vermuten, dass die Negation zu rein reflexiven Zwecken gebraucht wird. Beispielsweise zur Herstellung einer Relation

³⁷² Vgl. dazu Kapitel 4.4.1

³⁷³ Sagt man Nicht-Pferd, als Negation eines Pferdes, dann stellt sich die Frage, warum *Nicht-Pferd* und nicht Schaf, oder Kuh etc.

³⁷⁴ Luhmann zit. nach Schöppe 1995, S. 182

zwischen gedanklichen Inhalten, die nicht unbedingt eines Korrelates in der Realität bedürfen. Genau dies ist in der Tat das Verdienst von Negationen. Sie entfalten ihre Vitalität insbesondere in zeitlichen Bezügen, sie verknüpfen zeitlich Vergangenes (nicht mehr Reales) mit zeitlich Zukünftigem (noch nicht Reales) in der Gegenwart. [...] Sie lenken ab vom aktuellen, empirisch real vermittelten Ereignis, verweisen auf strukturell Ausgeschlossenes.“³⁷⁵

Negativität markiert die formale Möglichkeit des Umschaltens im Differenzierungsmechanismus und eröffnet über die Anpassung hinaus die Möglichkeit von Anschlüssen des Erlebens und Handelns. „In der Negativität liegt demzufolge der formale Zugang zu jeglicher Art von Gedächtnis, Lernen und Kreativität.“³⁷⁶ Wenn man diese Aussage auf *Erwartung* umlegt, passiert folgendes: Wenn ein beobachtetes Ereignis von der Ausgangserwartung abweicht, wird dieses Ereignis als Störung sichtbar und somit zur Information. Die Struktur muss infolge der Enttäuschung der Erwartung revidiert werden. „Lernen wird somit zur Auseinandersetzung mit, ja sogar zur Anpassung einer Erwartung an seine Enttäuschung“³⁷⁷, was auf gar keinen Fall einem Lernbegriff entspricht, der die Erfüllung von Erwartungen voraussetzt.

Widerspruch ist wie Negation ein innersystemischer Vorgang. Luhmann schreibt: Widersprüche sind „im System selbst konstituierte Synthesen, Zusammenfassungen von Sinnmomenten unter dem Gesichtspunkt der Unvereinbarkeit“³⁷⁸. Ein *Konflikt* ist der intersystemische Fall von Widerspruch, wenn „ein Widerspruch kommuniziert wird“³⁷⁹. Widerspruch ist demnach ein Anwendungsfall, bei dem der Beobachter einer Position *und* einer Negation gegenübersteht. Es wird kein Verweis auf Alternativen angeboten, was dem Fall der beraubenden Negation entsprechen würde. Die Beobachtung der Situation verhaftet in der Fixierung, das Fortschreiten der Operation ist blockiert. Die beteiligte Autopoiesis des psychischen Systems greift jedoch auf eine der beiden Seiten zu, und ist nicht blockiert wie der Beobachter – es muss etwas geschehen, um den Widerspruch zu lösen. Es steht allerdings nicht fest, welche der sich gegenseitig ausschließenden Möglichkeiten ausgewählt wird, weshalb die *Metaerwartung* des Beobachters steigt.

³⁷⁵ Schöppe 1995, S. 182

³⁷⁶ Schöppe 1995, S. 183

³⁷⁷ Schöppe 1995, S. 185

³⁷⁸ Luhmann 1987, S. 525

³⁷⁹ Luhmann 1987, S. 530

„Mehr noch: Immer dort, wo Kommunikation abzuebben droht, ist Widerspruch einsetzbar. Das System ist dann gezwungen (...) all diejenigen Kräfte zu mobilisieren, die zur Selbstreproduktion und Selbstreperatur des Systems beitragen.“³⁸⁰

„Das System (...) schützt sich nicht gegen Änderungen, sondern mit Hilfe von Änderungen gegen Erstarrung in eingefahrenen, aber nicht mehr umweltadäquaten Verhaltensmustern. (...) Es schützt durch Negation vor Annihilation“³⁸¹.

Eine *Tautologie* (von „*tauto legein* (griech.) *dasselbe sagen*“³⁸²) ist in der Alltagssprache die Verdoppelung einer Aussage, z.B. „Ein Schimmel ist ein weißes Pferd.“ Das Zustandekommen einer Information wird verhindert. „[D]ie Ursprungs differenzierung tritt auf der Stelle“³⁸³. Die Tautologie stellt eine Grundform der Paradoxie dar und verharrt im Stadium der Mitteilung, wo kein Verstehen zustandekommen kann. Dies kann aber wiederum umgedeutet werden als Gewinn, da sie das komplette Möglichkeitsspektrum an Anschlüssen von Kommunikation bietet, d.h. „beliebige Anschlussfähigkeit“³⁸⁴.

Axiome z.B. sind tautologische Setzungen, welche als Grundsatz für weitere Ableitungen verstanden werden können, und ihrerseits begründungslos sind und sich somit tautologisch begründen.

Paradoxien haben im Schaffen Luhmanns einen generellen hohen Stellenwert. In „Reden und Schweigen“ von Niklas Luhmann und Peter Fuchs wird das Problem der Paradoxien in kommunikativen Situationen näher beleuchtet. In der Einleitung führen die Autoren an:

„So kann man zeigen, dass der Fortgang einer Operation dadurch [durch die Paradoxie, Anm. MH] nicht blockiert, sondern nur ein Beobachter verwirrt wird, der genau diesen Aspekt als die Form seines Beobachtens herausgreift. Und unser Ziel ist es, zu zeigen, dass und wie ein Beobachter mehr und anderes sehen kann, wenn er sich zunächst durch eine Paradoxie verwirren lässt, um sich sodann von ihr zu lösen, sie, wie die Logiker sagen, zu ‚entfalten‘.“³⁸⁵

³⁸⁰ Schöppe 1995, S. 197

³⁸¹ Luhmann, zit. nach Schöppe 1995, S. 198

³⁸² Schöppe 1995, S. 205

³⁸³ Schöppe 1995, S. 206

³⁸⁴ Luhmann 1987, S. 493

³⁸⁵ Luhmann/Fuchs 1989, S. 1

Luhmann definiert: „Paradox nennt man Operationen, deren Vollzugsbedingungen zugleich die Bedingungen der Unmöglichkeit ihres Vollzuges sind.“³⁸⁶ Der Drehpunkt von Paradoxien liegt im Schema des Entweder/Oders. Der Beobachter, der dieses Schema benutzt wird zwischen den beiden Seiten unaufhörlich hin- und hergejagt, weil jede Position die Negation und jede Negation die Position impliziert. Die Tautologie hingegen wechselt lediglich im Sinne von Identität auf sich selbst über, denn die Tautologie negiert aus einer Metaperspektive betrachtet, dass sie überhaupt eine Unterscheidung getroffen hat. Die einfachste Form wäre „*ja ist ja* bzw. *nein ist nein*“³⁸⁷. Die Tautologie ist die identische Differenz von gleichlautenden Angeboten. Beim Widerspruch stehen sich hingegen im ersten Schritt Bezeichnetes, und im zweiten Schritt Negiertes gegenüber. Die einfachste Form wäre hier „*ja ist nein*, bzw. *nein ist ja*“³⁸⁸. Der Widerspruch ist die identische Differenz gegensätzlicher Aussagen.

Die Paradoxie ähnelt Schöppe zufolge am ehesten der Mischung aus Tautologie und Widerspruch. „Sie bestätigt sich selbst (Tautologie) indem sie sich widerspricht (Widerspruch).“³⁸⁹ Die einfachste Form ist: „*ja, weil nein, und nein, weil ja*“³⁹⁰. Paradoxien sind demnach Verkettungen von Widersprüchen, wobei der behauptete Widerspruch sich selbst im nächsten Schritt jeweils widerspricht. (Ein Widerspruch selbst wäre ein einziger, abrupt gestoppte Paradoxie.) Schöppe zitiert zur Paradoxie abschließend Krippendorff:

„Paradoxien paralysieren Beobachterin bzw. Beobachter und können entweder zu einem Zusammenbruch ihrer oder seiner Konstruktion von Welt führen oder zu einem Anwachsen der Komplexität ihrer oder seiner Repräsentationen von Welt.“³⁹¹

³⁸⁶ Luhmann/Fuchs 1989, S. 54

³⁸⁷ Schöppe 1995, S. 209

³⁸⁸ Schöppe 1995, S. 209

³⁸⁹ Schöppe 1995, S. 209

³⁹⁰ Schöppe 1995, S. 209

³⁹¹ Krippendorff zit. nach Schöppe 1995, S. 212

4.4.1 Exkurs: Paradoxe Kommunikation

„Eine Kommunikation teilt die Welt nicht mit, sie teilt sie ein.“³⁹² Kommunikation bewirkt eine Zäsur und sagt dabei, was sie sagt, und sagt nicht, was sie nicht sagt. Schließen weitere Kommunikationen an, so bilden sich Systemgrenzen heraus, die die Unterscheidungen stabilisieren. Über Welt kann geredet werden, aber nur im Operationsmodus der Differenz, der Unterscheidung.

„Es ist möglich diese Differenz selbst in der Kommunikation zu thematisieren, und das geschieht, wenn wir über die Welt reden. Aber dann muss die Differenz als Einheit des Differenten, als Kommunikation *und* Nichtkommunikation thematisiert werden, das heißt: als Paradox.“³⁹³ [Kursiv im Original]

Der Vollzug von Kommunikation verletzt die Einheit der Welt, weshalb *Welt* in der Kommunikation *für* die Kommunikation nur als Paradox gegeben sein kann. Die Kommunikation wird zum Oszillieren gebracht, da jede Einnahme einer Position dazu zwingt, das Gegenteil zu behaupten – also die Gegenposition, und so weiter. Paradoxe Kommunikation sei nur unter der Miteinbeziehung des Faktors *Zeit* zu begreifen, da jede Operation Zeit erfordere. Die Welt selbst bleibt dabei inkommunikabel, denn kommunikabel ist nur was beobachtet und beschrieben wird. Nach Kenklies³⁹⁴ ist die Intention paradoxer Kommunikation sich von den Implikationen der sprachzentrierten Beobachtungsweise zu lösen und den „Zustand der Abwesenheit aller Differenz“³⁹⁵ („unmarked space“) erfahrbar zu machen. In „Reden und Schweigen“ von Luhmann/Fuchs (1989) wird religiösen Erscheinungen, wie der des Zen-Buddhismus als auch der der weltflüchtigen Mönche des Christentums, diese Intention unterstellt. Es werde versucht, die Beobachterposition zu externalisieren, die Perspektive, von welcher aus beobachtet wird, zu entorten. Das Erleben, so negieren die Autoren die Möglichkeit dieses Ziel erfüllen zu können, ist nicht durch Erkennen oder Beobachtung erreichbar – die „Idee des Zustandes der Abwesenheit aller Differenz schließt Unbeobachtbarkeit ein“³⁹⁶. Nicht nur im Modus des Schweigens ist diese Abwesenheit von Differenz

³⁹² Luhmann 1989, S. 7

³⁹³ Luhmann 1989, S. 7

³⁹⁴ Kenklies 2001

³⁹⁵ Luhmann/Fuchs 1989, S. 46

³⁹⁶ Luhmann/Fuchs 1989, S. 49

realisierbar, sondern auch in den Kommunikationstechniken des Zen-Buddhismus und der Mystik, welche Kommunikation auf Basis ihrer eigenen Funktionsgrundlagen ad absurdum führen. „Dermaßen irritierte und irritierende Kommunikation wird eingesetzt, um Initialzündungen für psychische Erleuchtungszustände auszulösen.“³⁹⁷ Luhmann und Fuchs prägten den Begriff „Paradoxe Kommunikation“ da im Kern dieser Kommunikationstechnik ein Paradoxon steht. In den buddhistischen Meister-Schüler Gesprächen, den sog. Koans, wird mit einem „psychischen Schock“ blitzartig die Differenz von Denken und Gegenstand des Denkens, bzw. Sprache und Nicht-Sprache aufgelöst. Dem Rezipienten oder der Rezipientin bleibt nur noch der Sprung, welcher gewissermaßen zwischen dem Oszillieren (von Position und Negation – jede eingenommene Position zwingt das Gegenteil zu behaupten, wofür dann dasselbe gilt) das Ereignis als Ereignis erblicken kann, um des „Prä-Differentiellen ansichtig“ zu werden, „des Urgrundes, der sich nicht beobachten lässt“³⁹⁸.

Die Leistungen der Paradoxen Kommunikation können wie folgt zusammengefasst werden: Paradoxe Kommunikation thematisiert die nicht beobachtbare Einheit des Unterschiedenen und die Form der Selbstblockierung durch den Beobachter, welcher seine Beobachtungen systematisiert hat. Sie fängt auf und blockiert, ohne zu verraten, was man mit ihr anfangen könnte. Entscheidend ist, dass die „Kommunikation von Paradoxien Folgen hat“ – sie rührt am blinden Fleck und fordert den Beobachter heraus, seine Beobachterposition zu verlassen und initiiert so das Erlebnis des Inkommunikablen.

„Sie zielt nicht auf (...) den infiniten Regress³⁹⁹, sondern konfrontiert den Beobachter in seiner zutiefst ursprünglich paradoxen Beobachterposition via der Paradoxie mit der Welt.“⁴⁰⁰

³⁹⁷ Luhmann/Fuchs 1989, S. 47

³⁹⁸ Luhmann/Fuchs 1989, S. 89

³⁹⁹ Der *infinite Regress*, also die Frage nach der ersten Unterscheidung, kann nicht beantwortet werden, weil man dazu *anfangen* müsste zu unterscheiden.

⁴⁰⁰ Kenkies 2001, S. 80

4.5 Zusammenfassung und Entparadoxierung

Bei einer systemtheoretischen Betrachtungsweise von Paradoxien liegt die entscheidende Gewichtung auf dem Moment der Selbstreferentialität. Schöppe stellt dem jeweiligen Typus von Selbstreferentialität, wie von Luhmann definiert⁴⁰¹, verschiedene Erscheinungsformen von Paradoxien gegenüber.

- Das *Basal- oder Element-Paradox* ist das häufigst anzutreffende Paradox. Hier werden Elemente, unter Ausschluss der jeweiligen Relationierungen zu anderen Elementen, innerhalb von Systemen paradoxiert. Bsp.: „Wer das Leiden fürchtet, leidet bereits an dem, was er fürchtet (Montaigne).“⁴⁰²
- Das *Reflexivitäts- oder Prozess-Paradox* bezieht sich auf ein zeitliches Nacheinander von Operationen. Es betrifft die Art und Weise, wie ein Systemprozess das Vorher und Nachher seiner Erscheinung auf sich selbst anwendet.
- *Reflexions- oder System-Paradoxien* versuchen die Systemgrenzen zu sprengen und das Udenkbare, die Umwelt, einzufangen. Als Beispiel zitiert Schöppe nach Hughes/Brecht Michel Foucault: „Das gesamte moderne Denken ist von der Idee durchdrungen, das Udenkbare denken zu wollen.“⁴⁰³ Dies bezieht sich abstrakt gesprochen auf die Identität des Systems, im Unterschied zu sich selbst, wobei die Umwelt dabei ausgeschlossen ist.

An sämtlichen Systemstellen, an denen Operationen mit Selbstreferentialität vorkommen, treten Paradoxien auf, sollte die oben getroffene Einschätzung zutreffen, dass diese den Normalbetrieb eines Systems charakterisieren.

Möglichkeiten von Entparadoxierungsstrategien sind folgende:

- Die *Vertröstungsstrategie* besagt, dass die Paradoxie verursachende binäre Schema von wahr/falsch auf die Paradoxie als solche angewendet wird, worauf hin diese als falsch bezeichnet werden kann.

⁴⁰¹ Vgl. Kapitel 3.2.2.2

⁴⁰² Schöppe 1995, S. 217

⁴⁰³ Schöppe 1995, S. 217

- Durch die *Einführung von Zusatzregeln und -annahmen*, wie dies beispielsweise durch die Typentheorie bei Russell geschehen ist, soll die Paradoxie vermieden werden. D.h. die paradoxierenden Umstände werden rekonstruiert und es wird durch eine Abweichung vom Wege der Generierung der Paradoxie diese vermieden.
- Auch die *Leugnung der Selbstreferentialität* und die damit verbundene Transformierung in Linearität kann als Strategie der Entparadoxierung betrachtet werden. Der zirkuläre Zusammenhang der sich widersprechenden Positionen wird dabei aufgebrochen.

5 Spielfilm und Diskursanalyse

Die in Kapitel 2 vorgestellte Methodologie der Kritischen Diskursanalyse nach Jäger ist im wesentlichen für die Untersuchung von Printmedien entwickelt worden und auch die Entwicklung der Foucault'schen Diskursanalyse bewegt sich im eher text-basierten, linguistisch bzw. konversationsanalytischen Bereich. In dieser Arbeit soll jedoch ein audiovisuelles Medium, der Spielfilm (als Text, welcher Fragmente von Diskursen aufweist), Untersuchungsgegenstand sein, weshalb die Methode der Kritischen Diskursanalyse aus meiner Sicht um Elemente der Filmanalyse angereichert werden muss. Die Basis für die durchzuführende Analyse ist dabei die Aufbereitung der Materialbasis. Keller führt hierzu an, dass es sich bei Spielfilmen um „audiovisuelle Datenbasen“ handelt, und die Untersuchungen audiovisueller Daten „nehmen (bisher) in der Diskursforschung nur einen marginalen Platz ein“⁴⁰⁴. Das Problem bei der Untersuchung audiovisueller Daten besteht vor allem in der Aufwendigkeit der Analyse aufgrund der *Mehrdimensionalität der Datenbasis*, da sowohl Narration, Dramaturgie, Bild und Ton, behandelt werden. Bausteine verschiedener filmanalytischer Methoden sollten mit sozialwissenschaftlichen Perspektiven und Methoden angereichert und erweitert werden, um „von aufwendigen Einzeldokumentanalysen zu Diskursstrukturen vorzudringen“⁴⁰⁵. Die struktural und semiotisch analysierten audiovisuellen Medien sollen mit sozialwissenschaftlichen Perspektiven anschlussfähig gemacht werden. Ansätze finden sich hierzu bspw. im Bereich der qualitativen Medienforschung (z.B. nach König⁴⁰⁶ oder Mikos⁴⁰⁷), vor allem aber im Bereich der Cultural Studies.

Die Untersuchung von medial konstruierter Selbstreferentialität und Paradoxie soll in folgende, diskursanalytisch ausgerichtete Fragestellungen unterteilt werden:

- An welche thematischen Kontexte schließen die Darstellungen von Selbstreferentialitäten, Selbstreflexivität und Paradoxien an?
- Welche Aussagen zu den Themen des Kontextes werden anhand der Konstruktion des Begriffes von Selbstreferentialität und Paradoxie transportiert?

⁴⁰⁴ Keller, zit. nach Fellner 2006, S. 58

⁴⁰⁵ Keller, zit. nach Fellner 2006, S. 58

⁴⁰⁶ König 2002

⁴⁰⁷ Mikos 2005

- Welche Konzepte von Identität werden durch diese Filme vermittelt?
- Welche Perspektiven zum Verhältnis von Gesellschaft und Individuum werden entwickelt?
- Welche Erklärungen gesellschaftlicher Wirklichkeit(en) werden dadurch angeboten?

5.1 Filmanalyse

Den Handbüchern zur Filmanalyse⁴⁰⁸ zufolge, kann man die verschiedenen Methoden der Filmanalyse bzw. Filminterpretation folgendermaßen grob gliedern:

- Systematische (strukturelle) Filmanalyse
- Literaturwissenschaftlich orientierte Filmanalyse
- Biographische Filmanalyse
- Psychologische Filmanalyse
- Soziologische Filmanalyse
- Filmhistorische Filmanalyse
- Genrespezifische Filmanalyse

Für eine diskursanalytische Beschäftigung mit Spielfilmen ist beispielsweise die *soziologisch-orientierte* Filmanalyse relevant, weil diese Fragen nach der Darstellung von gesellschaftlichen Realitäten, Rollenbildern oder Normen stellt – im Hinblick jedoch auf Fragen nach der Thematik, Struktur, Ästhetik oder Aussage von Filmen, Fragen nach konkreten Untersuchungsinstrumenten offen bleiben. Hier können z.B. die *filmhistorische* oder *genrespezifische* Filmanalyse hilfreich sein. Erstere bezieht sich darauf, wie Filme auf andere Filme Bezug nehmen (was auch in dieser Arbeit von Interesse ist) im Hinblick auf Veränderung von Formen und Inhalten der Filmgestaltung: „Diese Sichtweise ist sehr hilfreich, um zu begreifen, wie mächtig die Funktion von Filmzitataten ist und wie sehr die Bedeutung filmischer Inhalte von deren Vergleich mit anderen filmischen Kompositionen abhängt.“⁴⁰⁹ Bei der genrespezifischen Filmanalyse handelt es sich methodisch gesehen bereits um Diskursanalyse, denn Genres sind

⁴⁰⁸ Beispielsweise kann hier Mikos, Lothar (2003): *Film- und Fernsehanalyse*. UTB, Konstanz. angeführt werden.

⁴⁰⁹ Fellner 2006, S. 67

ästhetisch und thematisch bestimmbare Bereiche, welche mehr oder weniger kulturelle Deutungsmuster als auch Produktions- und Rezeptionsweisen von Spielfilmen organisieren.

Zur formalen und inhaltlichen Ein- und Aufteilung von Spielfilmen können die *literaturwissenschaftlich-orientierte* als auch die *systematisch-strukturelle Filmanalyse* herangezogen werden. Erstere beschäftigt sich vorrangig mit narrativen Mustern und Elementen der Erzählungen von Filmen. Es kann zur Herausarbeitung der Erzählstrukturen unterschieden werden zwischen den Analyseebenen, wie Plot (Handlungsaufbau), Thema (Fokus auf der Handlungsebene), Idee (Fokus auf der Aussagenebene), Erzählstrategien (extradiegetischer Erzähler, Ich-Erzähler etc.), Dramaturgie (das Muster Exposition/Konflikt/Wendepunkt/Höhepunkt/Schluss), narrativen Stilmitteln (Wiederholungen, Brüchen, Metaphern etc.). Werden diese literaturwissenschaftlich orientierten Analyseebenen mit der Analyse der auditiven und visuellen Strukturen verbunden, spricht man von *systematischer (struktureller) Filmanalyse*.

Ziel der systematischen Filmanalyse⁴¹⁰ ist es, die Feinstrukturen der filmischen Argumentation nachvollziehbar zu machen. Filmanalyse muss hier auch strikt von Filmkritik differenziert werden. Bei der systematischen Filmanalyse geht es vorrangig um die Gestaltungsmittel von Film. Es geht neben der Narration, also zusätzlich zur literaturwissenschaftlich-orientierten Analyse, um den Ton, das Bild und die Bewegung. Zusätzlich werden noch die filmischen Dimensionen Ort, Zeit, Raum, Handlung, Entwicklung der Figuren und Beziehungen, untersucht. Zentral bei der Untersuchung ist die Erstellung eines Film- oder Sequenzprotokolls, welches der deskriptiven Zerteilung des Filmes in Einzelteile dienen soll und darüber hinaus noch wichtige Konnotationen enthalten kann. Einerseits findet so eine strukturelle Analyse des Films, der in Textform transformiert wird, statt, andererseits liefert das Sequenzprotokoll eine Basis auf die im weiteren Verlauf der diskursanalytischen Untersuchung zurückgegriffen werden kann.

Sinnvoll erscheint im Hinblick auf das Erkenntnisinteresse dieser Arbeit zu sein, ein Sequenzprotokoll, und kein Szenenprotokoll, zu erstellen, welches mehrere Szenen zu narrativ bestimmbaren Sequenzen zusammenfasst, um größere filmische Teile entsprechend beschreiben zu können. In Anbetracht der Länge (ca. 180 Minuten), der Fragmentiertheit der Sequenzen, der nicht-linearen Narration (s. dazu folgendes Kapitel 5.1.1) des Spielfilms „INLAND EMPIRE“, ist ein solcher strukturell ordnender Schritt

⁴¹⁰ Korte 2004

unerlässlich. Das wiederholte Betrachten des Filmes zur Erstellung des Sequenzprotokolls ist zudem notwendig, da so das spontane Erleben bei der Rezeption abgelöst und weitere Bedeutungsstrukturen generiert werden können.

Um sich der Erzählung des Untersuchungsgegenstandes im Rahmen des Erkenntnisinteresses nähern zu können, werde ich im nächsten Kapitel das begriffliche Instrumentarium der Narratologie hinsichtlich postmodernem Spielfilm erarbeiten und ebenfalls kurz auf den kulturwissenschaftlichen Begriff der Postmoderne eingehen.

5.1.1 Postmodernes Erzählen in der Selbstreferentialität

Steinke merkt kritisch an, dass Literatur über postmodernes Kino im Prinzip nicht vorhanden sei, und sich nur in den seltensten Fällen mit der Konstruktion der erzählten Geschichte befasse. Es werden zwar die Merkmale der Spektakularität⁴¹¹, der Intermedialität⁴¹² oder der Selbstreferentialität betont, aber eine Befassung mit den Veränderungen in der Erzählweise (hin zu einer Auflösung klassischer Narration) gäbe es nicht. Selbstreferentialität wird hier folgendermaßen definiert:

„Filme, die auf keine dem Werk äußerliche Wirklichkeit mehr verweisen und jeglichen Bezug zu einem Außen eliminiert haben, werden als selbstreferentiell bezeichnet. Selbstreferentielle Filme rekurren ausschließlich auf andere Filme beziehungsweise auf das Medium Film. Häufig wird mittels dieses Gestaltungsmodus die demonstrative Künstlichkeit des Artefakts offen gelegt und die Tatsache bewusst gemacht, dass lediglich eine Geschichte erzählt wird.“⁴¹³

Der Begriff *Postmoderne* steht unter heftiger Kritik – sie sei weder eine neue Epoche, noch würden sich ihre Inhalte von der Moderne unterscheiden. Sie sei eine leere Worthölse. Es würde auf *keinen* Inhalt verwiesen – es handele sich vielmehr um eine Subsumtion von „etwas derart Umfangreichem, Vieldeutigem und Komplexem, dass

⁴¹¹ Als Spektakularität werden u.a. inhaltlich entleerte Hochglanzbilder sowie der übermäßige Einsatz von *special effects* bezeichnet. Es geht nicht mehr um Helden, sondern um „Schwindel erregende Unmittelbarkeit beim Zusehen“. (Steinke 2007, S. 37 f.)

⁴¹² Als Intermedialität wird eine Medien übergreifende Intertextualität verstanden. Inhalte, welche für ein Mediensystem als spezifisch angesehen werden können, werden in ein anderes Medium versetzt.

⁴¹³ Steinke 2007, S. 38

Inhalte sich überschneiden oder sogar widersprechen⁴¹⁴. Einigkeit herrsche bei jenen Theoretikern, die zumindest den Begriff als einen ernst zu nehmenden anerkennen, darüber, dass die Postmoderne eine auf die Moderne folgende *Konstruktion*⁴¹⁵ sei. Die Schwierigkeit der Begriffsbestimmung für den ästhetischen Bereich resultiere daraus, dass die Postmoderne sich eher als komplexes und heterogenes, als homogenes ästhetisches System darstelle. Eine Definition prinzipiell wäre un-postmodern, denn „[P]ostmodernism tries to avoid all encompassing definitions or truths“⁴¹⁶. Die *diffuse* Interpretation von Postmoderne spricht von Beliebigkeit oder Ordnungslosigkeit, welche letztendlich in Gleich-Gültigkeit enden würde. Diese Lesart erfasse jedoch nicht das Reflexionsangebot, welches die Postmoderne anbiete.

„Die *präzise Postmoderne* hingegen reflektiert die komplexe Differenziertheit der Wirklichkeit. Ihr Interesse gilt den Grenzen und Konfliktzonen zwischen heterogenen Fragmenten, die scheinbar ungeordnet in einem System, Bereich oder (...) Werk flottieren.“⁴¹⁷ [Kursiv im Original]

Bedingung für die „Freisetzung der Partikel“⁴¹⁸ sei, das Verschwinden des Archimedischen Punktes, als einem übergeordneten zentralen Prinzip – die Meta-Erzählung, wie Lyotard anmerkt, wurde verabschiedet. Diese Dekomposition erlaubt jedoch die Rekombination der Teile. Auch der Charakter des *Spiels* wird in diesem Zusammenhang angeführt, der besagt, dass keine metaphysischen Ziele mehr anvisiert werden, sondern „innerhalb der Konstruktion oder mit der Konstruktion gespielt“⁴¹⁹ werde.

„Die künstlerische Auseinandersetzung mit der Enthüllung der Konstruktionsprinzipien, das Durchsetzen des medialen Charakters also gegen die fiktive Realität, wird gleichermaßen in modernen wie postmodernen Werken betrieben. In der Moderne wird dieses unter dem Begriff *Selbstreferentialität* beschriebene Verfahren auf Grund seiner fehlenden Referenz auf Außerästhetisches als krisenhafte Erfahrung begriffen, in der

⁴¹⁴ Steinke 2007, S. 20 f.

⁴¹⁵ Vgl. Steinke 2007, S. 22

⁴¹⁶ Fegan, zit. nach Steinke 2007, S. 24

⁴¹⁷ Steinke 2007, S. 24

⁴¹⁸ Steinke 2007, S. 25

⁴¹⁹ Steinke 2007, S. 26

Postmoderne dagegen als befreiendes Moment. Selbstreferentialität artikuliert sich vornehmlich im zeitgenössischen Film.“⁴²⁰ [Kursiv im Original]

Konventionelle Erzählweisen sind in der Postmoderne sämtlich bekannt, weshalb es zur Dekonstruktion konventioneller Erzählstrukturen komme, um mittels Durchbrechung dieser Konventionen einer möglicherweise daraus resultierenden Übersättigung vorzubeugen. „Konventionelles Erzählen, das sich durch Geschlossenheit, Linearität, Teleologie und Kausalität auszeichnet, wird durch offenes, inkohärentes und fragmentarisches ersetzt.“⁴²¹ Der Zuschauer oder die Zuschauerin würde dadurch eher gefordert, sich mit der Erschließung der Filme aktiv auseinanderzusetzen. Steinke positioniert den postmodern erzählten Film im Gegensatz zum klassischen Erzählfilm (Hollywood-Film). Letzterer besteht seit ca. 90 Jahren und sei dadurch gekennzeichnet, dass die (temporale) Ordnung, die Dauer und narrative Frequenz sowie die Informationsregulierung sämtlich nach dem Ursache-Wirkungs-Prinzip gestaltet sind. In diesem Zusammenhang nennt Steinke Begriffe, welche den klassischen Erzählfilm charakterisieren: „Kausalität, Gleichförmigkeit, Kohärenz, Konsequenz, Kontinuität, Teleologie, Linearität, Sukzessivität und Chronologie.“⁴²² Eder charakterisiert den klassischen Erzählfilm als das Gewohnte, welches dem Zuschauer oder der Zuschauerin Sicherheit und Beherrschbarkeit vermittle:

„Die Regelmäßigkeit der dramaturgischen Struktur, ihre Basierung auf dem kanonischen Story-Schema und ihre weite Verbreitung führen zu einem als angenehm empfundenen Wiedererkennen des gleichen Musters, zu einem Wieder-Durchleben gewohnter, bekannter Rhythmen. Das Gewohnte bedeutet Sicherheit und signalisiert, dass man sich entspannen kann, weil einen nur wohl dosierte Abwechslungen erwarten. So ist selbst der größte Horror als fiktionales Spiel markiert und ordnet sich auf eine vertraute und beherrschbare Weise.“⁴²³

Hinsichtlich Temporalität und zeitlicher Ordnung lassen sich Prinzipien charakterisieren, welche als postmodern gelten können und die Erzählung organisieren. Die Erzählung kann gekennzeichnet werden durch *Anachronien* (Analepsen, Prolepsen, zwei- oder dreidimensionale Verzweigungen) bzw., wenn sämtliche Zeitbezüge suspendiert

⁴²⁰ Steinke 2007, S. 26 f.

⁴²¹ Steinke 2007, S. 40

⁴²² Steinke 2007, S. 67

⁴²³ Eder, zit. nach Steinke 2007, S. 67

werden, durch *Achronien*⁴²⁴. Eine weitere Differenzierung von Achronien kann in *Synchronie* (Simultaneität⁴²⁵) und *Zirkularität*⁴²⁶, sowie *rhizomatische*⁴²⁷ *Strukturen* bzw. *Möbius-Band* erfolgen. Folge davon sind Diskontinuitäten, Fragmentierungen in multiple Zeitläufe und Kollisionen inkompatibler Zeitskalen. Das Ursache-Wirkungs-Prinzip wird total aufgehoben.

„Zirkuläre Erzählungen, solche, die sich ‚in den eigenen Schwanz beißen‘, sind schon deshalb als postmodern zu begreifen, weil sie eine Selbstauslöschung (...) von Erzählteilen bewirken, die als unlösbares Paradoxon bestehen bleibt. Erzählteile lösen sich dadurch auf, dass ein Ereignis auf Grund der Kreisform einem anderen sowohl vorangeht als auch nachfolgt. Infolgedessen bestehen logisch sich ausschließende Rekonstruktionen der temporalen Ordnung nebeneinander (Ereignis E geht dem anderen Ereignis A voran; A geht E voran).“⁴²⁸

Die Handlung erscheint im klassischen Erzählfilm als Fluss der Ereignisse⁴²⁹, welche alle zu einer Einheit zusammenlaufen, dem geschlossenen, kohärenten Ende. Im postmodernen Film steht weniger der Versuch der Problemlösung im Zentrum, sondern „vielmehr die Konstruktion der Erzählung selbst“, welche als Reaktion darauf zu verstehen sei, dass „alle Bilder gezeigt und alle Geschichten erzählt worden sind“⁴³⁰. Die Variation der Diegesen genügt nicht mehr. Es muss thematisiert werden, wie die

⁴²⁴ Vgl. Steinke 2007, S. 68

⁴²⁵ Simultan stattfindende Ereignisse werden so dargestellt, dass deren Simultaneität hervorgehoben wird.

⁴²⁶ Zirkularität entsteht dann, wenn die Ereignisse einer Erzählung einen Kreis beschreiben. Die Erzählung kommt wieder bei einem bereits erzählten Ereignis an.

⁴²⁷ „[D]as Rhizom (ist) ein azentrisches, nicht hierarchisches und asignifikantes System ohne die Position eines Binnen-Kontrolleurs. Zwar hängen alle Teile miteinander zusammen, aber es gibt kein dominierendes und durchgängig beibehaltenes Formprinzip.“ (Steinke 2007, S. 68); Bestimmende Charakteristiken sind die Konnexion, die Heterogenität, die Vielheit und der Bruch. Eine Ordnung bei der Rezeption ist nicht gegeben. „There is no ultimate overview or ‚cognitive mapping‘, no possibility to unify the dispersed fragments in a coherent encompassing narrative framework. One is enticed in conflicting direction; we, the interactors, just have to accept that we are lost in the inconsistent complexity of multiple referrals and connections.“ (Zizek, zit. nach Steinke 2007, S. 69)

⁴²⁸ Steinke 2007, S. 71

⁴²⁹ Eine Einteilung erfolgt üblicherweise in folgende „Akte“: 1. Einführung/Exposition der Figuren und des Settings, 2. Problem, das sich aus der Schwierigkeit der Figuren ergibt, ihr Ziel zu erreichen, 3. Problemlösungsversuch, 4. Auflösung des Problems, 5. Verfestigung der Auflösung.

⁴³⁰ Steinke 2007, S. 70

Storys gebaut sind, die Träume fabriziert werden. Eine solche Möglichkeit stellt z.B. die Bewusstwerdung der Filmfiguren ob ihrer selbst *als Fiktion* dar. Die Fragmentarisierung löst die Einheit der Erzählung auf und findet ihre Entsprechung in der „Offenheit der Texte“⁴³¹.

In postmodern erzählten Filmen ist es für den Rezipienten oder die Rezipientin schwierig zu eruieren, wieviel erzählte Zeit ‚wirklich‘ vergangen ist, da z.T. unklar bleibt, ob sich Ereignisse in der inneren Realität einer Figur abspielen (d.h. eventuell nur Sekunden im Gedankenprozess einer Figur entsprechen) oder ob sie sich tatsächlich zutragen. Die extradiegetische narrative Instanz kommt den Aufgaben des Organisierens, Bewertens und Kommentierens nur ungenügend nach („Unzuverlässiges Erzählen“⁴³²). Im klassischen Film macht wird hingegen Gebrauch von Stilmitteln gemacht, welche zur Orientierung in Ort, Zeit und Realität verhelfen sollen. Es handelt sich um filmische Codes, die „von Kinozuschauern in filmkonsumierenden Ländern verstanden“⁴³³ werden. Dahingegen arbeitet der postmodern erzählte Film mit der Absenz von Orientierungs- und Differenzierungsmerkmalen.

„In postmodern erzählten Filmen zerbröckeln Grenzen, einheitsstiftende Hierarchisierungen verschwinden und ganze Stufenfolgen kollabieren. Polaritäten und Differenzen narrativer Natur lassen sich grafisch nicht mehr durch eine Pyramide oder ein mehrgeschossiges Gebäude darstellen, sondern durch einen Fächer. Diese Konstruktion nähert Ebenen einander an und erleichtert damit die Übergänge zwischen ihnen.“⁴³⁴

Postmodern erzählte Filme verlangen nicht nur die ungeteilte Aufmerksamkeit sondern auch die Mitarbeit der Rezipienten und Rezipientinnen. Bedeutsam sei weiters nicht jede einzelne Aussage, sondern die Verschiedenartigkeit der Aussagen insgesamt: „puzzle-making and elaborate word/image play become the signifying space in which meanings occur“⁴³⁵. Der postmodern erzählte Film ist eine strukturelle Reflexion der

⁴³¹ Steinke 2007, S. 71

⁴³² Vgl. Orth, Dominik (2005): Lost in Lynchworld - unzuverlässiges Erzählen in David Lynchs "Lost Highway" und "Mulholland Drive". ibidem-Verl. , Stuttgart.

⁴³³ Steinke 2007, S. 73

⁴³⁴ Steinke 2007, S. 74

⁴³⁵ Degli-Esposti, zit. nach Steinke 2007, S. 76

alltäglichen Realität ebenso wie eine Reaktion auf eine veränderte Art des Wahrnehmens und Verstehens von Filmen. „Nach Virilio sind für unsere Welt zersplitterte und aufgelöste Strukturen kennzeichnend, wobei das Ausmaß des Zerfalls nicht mehr messbar ist. Die verworrene Art, Geschichten zu erzählen ist eine Reflexion darauf.“⁴³⁶ Auch die erweiterte Filmerfahrung des Publikums trägt zu deren Entwicklung bei. Die De- und Rekonstruktion klassischer Erzählverfahren muss aber nicht notwendigerweise aufklärerischen Zwecken dienen (Offenlegung der Illusion), sondern kann auch vornehmlich der Freude und dem Überraschen dienen.

Erzählerische Unzuverlässigkeit: Narrative Instanz und Fokalisierung

Schweinitz beschreibt die Phänomene der Kopräsenz narrativer Instanzen und der doppelten Fokalisierung als grundlegende Strategien der erzählerischen Unzuverlässigkeit im Film.⁴³⁷

Die *narrative Instanz* ist das *Wer* oder *Was*, welcher oder welches eine Geschichte erzählt. Da es sich beim Medium Film prinzipiell um ein narratives Medium handelt, ist die Frage nach dem Erzähler zu stellen, vor allem dann, wenn es zu Problemen bei der Rezeption kommt, denn meist ist die narrative Instanz dann zur Verantwortung zu ziehen. In der Literatur handelt es sich um die erzählende Person; beim Medium Film kommen die Ebenen des Tons und des Bildes hinzu, sodass man von evt. mehreren, parallel auftretenden Instanzen ausgehen muss.

Fokalisierung meint die Perspektivierung innerhalb von Erzählungen (Wer spricht? Wer sieht?) , wobei 3 Typen unterschieden werden können:

- *Interne Fokalisierung*: Das Innere einer Person wird wahrgenommen, d.h. die Rezipienten und Rezipientinnen teilen die innere Wahrnehmung der handelnden Figur; dazu zählen unter anderem der point-of-view-shot als auch Darstellungen von Träumen, Visionen oder Halluzinationen.
- *Externe Fokalisierung*: Rezipienten und Rezipientinnen teilen die äußere Wahrnehmung einer Figur.
- Bei *Nicht-Fokalisierung* ist kein direkter Bezug zu den Figuren vorliegend.

⁴³⁶ Steinke 2007, S. 77

⁴³⁷ Orth 2005, S. 70

Weiters kann Fokalisierung unterschieden werden in handlungs-, bild- und tonlogische Fokalisierung. Erstere behandelt den Aspekt der Informationsvergabe der narrativen Instanz an den Rezipienten und die Rezipientin. So wird z.B. bei interner Fokalisierung der Informationsstand der handelnden Figur wiedergegeben, wohingegen bei externer Fokalisierung weniger Information wiedergegeben wird, als die handelnde Figur hat. Lediglich bei Nicht-Fokalisierung erhält das Publikum ein alle Figuren übergreifendes Wissen vermittelt.

Mit Hilfe der *doppelten Fokalisierung* wird die Diskrepanz zwischen Aussagen der expliziten Erzählerfigur zu den Aussagen der narrativen Instanz signalisiert. Die narrative Instanz selbst kann, in nicht-fokalisierten Szenen, erzählerisch unzuverlässig verfahren, „beispielsweise durch eine irritierende Montage, die einen Zeitsprung nicht unmittelbar verdeutlicht, oder durch irreführende räumliche Konstellationen, die mit Hilfe von nicht erkennbaren Spiegelungen einen Raum zunächst anders erscheinen lassen, als er ist“⁴³⁸.

Die *verdeckten expliziten Markierungen* müssen nach Helbig als spezifisch für das Medium Film (im Gegensatz zur Literatur) angesehen werden. Dies können einerseits subliminale Bilder (extrem Kurzeinblendungen, welche zT nur in Zeitlupe wahrnehmbar sind) sein, andererseits können dies aber auch „Verstöße gegen Naturgesetze und allgemeines Weltwissen“⁴³⁹ sein. Ein theoretisches Konzept für unzuverlässiges Erzählen im Film gibt es, über diese Hinweise hinausgehend, jedoch nicht.

Orth spricht von *unzuverlässigen Erzählern* und *unzuverlässigem Erzählen* im Film und differenziert zwischen dem Fall, dass es eine explizite Erzählerfigur im Film gibt oder nicht. Im letzteren Fall liegt unzuverlässiges Erzählen der narrativen Instanz vor. Auch wenn es falsche Behauptungen durch die explizite Erzählerfigur gibt, muss von unzuverlässigem Erzählen der narrativen Instanz gesprochen werden, denn: die narrative Instanz übernimmt die Unzuverlässigkeit der expliziten Erzählerfigur, zumindest solange, bis die narrative Instanz der Erzählerfigur widerspricht. „Die Kopräsenz der narrativen Instanzen führt somit zu einer Kopräsenz unzuverlässigen Erzählens: zum einen in Bezug auf die explizite Erzählerfigur, zum anderen in Bezug auf die narrative Instanz.“⁴⁴⁰ Erst wenn die narrative Instanz die *wahren* Begebenheiten in der filmischen Realität preisgibt, gibt sie ihre Unzuverlässigkeit auf.

⁴³⁸ Orth 2005, S. 70 f.

⁴³⁹ Helbig zit. nach Orth 2005, S. 71

⁴⁴⁰ Orth 2005, S. 73

Orth verbindet diese Theoriebestandteile mit der Theorie der möglichen Welten („possible-worlds-theory“⁴⁴¹) – die These ist, dass wenn die im Film präsentierte Welt als *nicht mögliche* erscheint, diese vom Rezipienten und Rezipientin als verstörend erlebt wird. Besteht also eine Diskrepanz zwischen den Aussagen einer Erzählinstanz und den fiktionalen Fakten in der erzählten Welt, kann der Rezipient und die Rezipientin die Aussagen als unzuverlässig einstufen und somit den Film nicht *naturalisieren*⁴⁴², d.h. keine unmittelbaren Rückschlüsse auf seine bzw. ihre Lebenswelt treffen. Eine *mögliche* Wirklichkeit stellt einen Alternativvorschlag, gewissermaßen eine *virtuelle Realität*, zur eigenen Lebenswelt dar

„Der besondere Effekt der Erzählung besteht in vielen Fällen erzählerischer Unzuverlässigkeit darin, dass ein bestehender Widerspruch zwischen den Aussagen einer Erzählinstanz und der objektiven Realität innerhalb der erzählten Welt – meist am Schluss einer Erzählung – erkannt wird und somit das gesamte bisher erzählte Geschehen *aus einem anderen Blickwinkel betrachtet wird* [kursive Hervorhebung von MH].“⁴⁴³

Der Widerspruch besteht also darin, dass die Erzählinstanz – bewusst oder unbewusst – nicht alles erzählt, was sie weiß.

Im Zusammenhang hiermit steht auch die Fokalisierung, denn was als extern oder nicht-fokalisiert ausgegeben wurde, stellt sich als interne Fokalisierung heraus. „Als zentrale narrative Strategie solcher Erzählungen müssen fehlende oder ambivalente Markierungen der jeweils vorliegenden Fokalisierungen gelten, denn erst dadurch ist es möglich, die Rezipienten hinters Licht zu führen.“⁴⁴⁴ Beispiele dafür sind „Fight Club“, (USA, David Fincher, 1999) oder „Identity“ (USA, James Mangold, 2003). Eine erzählerische Instanz, legt die Rekonstruktion einer möglichen Welt nahe, um diese infolge als intern-fokalisierte Wahnwelt zu entlarven, die im Widerspruch zur objektiven Film-Welt steht. Eine weitere Spielart des unzuverlässigen Erzählens ist z.B. in „The Truman Show“ (USA, Peter Weir, 1998) zu sehen – hier ist dem Rezipienten und der Rezipientin im vorhinein bewusst, dass die Figur in einer Scheinwelt als *mögliche* Welt lebt, die sich nicht mit der objektiven (fiktionalen) Realität deckt. Eine weitere Variante

⁴⁴¹ Vgl. Suhrkamp, Carola (2002): Narratologie und Possible-Worlds Theory. In: Neue Ansätze in der Erzähltheorie. Ansgar und Vera Nünning (Hrsg.). Trier, WVT. S. 153-183.

⁴⁴² Vgl. Orth 2005, S. 74

⁴⁴³ Orth 2005, S. 75

⁴⁴⁴ Orth 2005, S. 76

ist die Darstellung von Ereignissen aus unterschiedlichen Perspektiven (z.B. „Jackie Brown“ (USA, Quentin Tarantino, 1997), welche selbst die Enttarnung der erzählerischen Unzuverlässigkeit leisten. Es werden mehrere mögliche Welten nebeneinander etabliert.

Zusammenfassend unterscheidet Orth zwei Formen der erzählerischen Unzuverlässigkeit⁴⁴⁵ im Film:

- die *monoperspektivistische*: Eine als Realität getarnte mögliche Welt wird durch die Aufdeckung der tatsächlichen Realität als unzuverlässig entlarvt (z.B. „Identity“). Hier wird impliziert, dass es eine objektiv-erfahrbare Welt gibt.
- die *multiperspektivistische*: Mehrere Versionen eines Geschehens stehen sich gegenüber und schließen sich gegenseitig aus, und müssen somit als unzuverlässig gegenüber der objektiven Realität in der Erzählung angesehen werden (unabhängig davon, ob diese tatsächlich präsentiert wird). Hier wird nicht zwangsweise auf eine existierende, objektiv-erfahrbare Welt verwiesen – die Bedeutung dieser *einen* Welt tritt generell in den Hintergrund.

Im Hinblick auf postmodernes Erzählen führt Steinke, die narrative Instanz betreffend, an, dass diese keine Meta-Instanz mehr sei, welche den Überblick über die Narration behalten könnte:

„Eine verwirrte narrative oder fokale Instanz, die nicht in der Lage ist, zwischen verschiedenen Realitäten zu unterscheiden, gibt das von ihr konstruierte oder wahrgenommene Realitätsgemisch direkt an den virtuellen Zuschauer weiter. Was dieser auf der Leinwand (...) sieht, ist keine mimetische Darstellung der objektiven Realität, sondern das ungeordnete neuronale Erleben der fokalen Figur (...)“⁴⁴⁶.

„Postmodern erzählte Filme versuchen diskrepante Realitäten nicht in Einklang zu bringen, sondern sie akzeptieren deren Koexistenz. Paradoxa bleiben bestehen und werden nicht durch Heranziehen übergeordneter Instanzen eliminiert, eben weil es in der Postmoderne keine Metainstanzen gibt, welche hierzu in der Lage wären.“⁴⁴⁷

⁴⁴⁵ Orth 2005, S. 79

⁴⁴⁶ Steinke 2007, S. 75

⁴⁴⁷ Steinke 2007, S. 75

5.1.2 Typologie des postmodernen Films

Bevor die systematische Filmanalyse von „INLAND EMPIRE“ durchgeführt werden kann, wird näher auf die entsprechende Begrifflichkeit aus der Narratologie hinsichtlich *Zeit*, *Erzählung* und *extradiegetischer narrativer Instanz*, eingegangen, da diese meiner Ansicht nach benötigt wird. Aufgrund der Komplexität der Erzählung scheint dies erforderlich zu sein, um überhaupt potentiell im Film-Text enthaltene Diskursfragmente entsprechend feststellen zu können, vor allem im Hinblick darauf, dass der Film gewissermaßen selbst einen Diskurs über das Erzählen im Film – in Abgrenzung zum klassisch erzählten Spielfilm – darzustellen scheint.

Hinsichtlich der Kategorie *Zeit* bzw. die temporale Ordnung die Erzählung betreffend, kann man die Strategien der *Zirkularität*, des *Rückwärts*- und des *Simultan*-Erzählens differenzieren:

- *Zirkularität*:⁴⁴⁸

Die Erzählung beschreibt die Form eines Kreises, d.h. das sie in ihrem Verlauf wieder an einem bereits dargestellten Ereignis anlangt. Zirkuläre Strukturen können sowohl von der gesamten Erzählung gebildet werden als auch von Erzählteilen

- *Rückwärtserzählen*:⁴⁴⁹

Der Verlauf der Erzählung steht diametral zur Entwicklung der Geschichte. D.h. das erste narrative Segment entspricht dem letzten der Diegese.

- *Simultanes Erzählen*:⁴⁵⁰

Zeit-Raum-Kontinua werden aufgelöst, ebenso wie Grenzen zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. In Filmerzählungen wird dies durch Zusammenfügen disparater Räume und Zeiten erreicht. Es entsteht dadurch der Eindruck, dass verschiedene Räume gleichwertig nebeneinander bestehen und differente Zeiten gleichzeitig gegenwärtig sind.

⁴⁴⁸ Vgl. Steinke 2007, S. 78 f.

⁴⁴⁹ Vgl. Steinke 2007, S. 79 f.

⁴⁵⁰ Vgl. Steinke 2007, S. 80 f.

Den Fokus auf die Erzählung legend, kann man die Strategien des Erzählens mit einer *fluid border*, *Heterotropien*, *Cut-Up-Technik* und *Möbis-Band-Struktur* unterscheiden.

- Erzählung mit *fluid border*.⁴⁵¹

Grenzen zwischen verschiedenen Realitätszuständen lassen sich nur noch erahnen und differente Bereiche sind nicht mehr klar voneinander zu trennen. *Fluid borders* begünstigen die Interpenetration von objektiver Realität, subjektiv äußerer, subjektiv interner und medialer Realität⁴⁵². (Bsp.: Im Film „Pi“ (USA, Darren Aronofsky, 1998) gibt es lediglich Hinweise, dass es sich bei den Begebenheiten um Wahnvorstellungen der Fokalisationsinstanz handelt. Wo der Wahn beginnt und die Wirklichkeit aufhört, markiert die Erzählung des Films nicht.)

- Erzählung mit *Heterotropien*.⁴⁵³

Heterotropien bezeichnen parallele Welten oder Realitäten, die nebeneinander existieren und miteinander verknüpft sein können.

- Erzählung mit Cut-up-Technik.⁴⁵⁴

Mittels Montage werden Segmente unterschiedlicher Wahrnehmungen und Realitäten miteinander kombiniert. Es entsteht ein neuer Zusammenhang.

- Erzählung in Möbius-Band-Struktur.⁴⁵⁵

Die Erzählung gelangt in ihrem Verlauf wieder an einem bereits dargestellten Ereignis an, hat aber eine höhere narrative Ebene erreicht. Die Verschachtelung wird zur Schau gestellt. (Bsp.: „Lost Highway“ (USA, David Lynch, 1997))

Folgende Merkmale lassen sich auf das Wirken bzw. das Unterlassen der extradiegetischen narrativen Instanz zurückführen.

⁴⁵¹ Vgl. Steinke 2007, S. 82 f.

⁴⁵² Dieser Sprachgebrauch kann im Zusammenhang mit der im Konstruktivismus vermiedenen Begrifflichkeit zu Irritationen führen – wenn im Bereich der Filmanalyse hier von *Realität* oder *objektiver Realität* gesprochen wird, dann geschieht dies aus rein methodologischen Gründen zur Abgrenzung und Hierarchisierung von verschiedenen Ebenen innerhalb der filmischen Erzählung, und nicht aufgrund eines erkenntnistheoretischen Realismus, welcher sich vielleicht einschleichen würde.

⁴⁵³ Vgl. Steinke 2007, S. 83. Steinke spricht von Heterotropien und zitiert Michel Foucault englisch von *Heterotropias*. In deutscher Literatur wird ebenfalls mit Bezug auf Foucault eher von Heterotopien gesprochen (vgl. bspw. Kleiner 2006)

⁴⁵⁴ Vgl. Steinke 2007, S. 83 f.

⁴⁵⁵ Vgl. Steinke 2007, S. 84 f.

- *Plurivokalität:*⁴⁵⁶

Mehr als ein Erzähler begründen das fiktive Universum oder vermitteln für das Geschehen relevante Informationen, wodurch zum Teil Ambivalenzen und Ambiguitäten entstehen können.

- *Unzuverlässiges Erzählen:*⁴⁵⁷

Wenn unzuverlässiges Erzählen auf die extradiegetische narrative Instanz zurückzuführen ist, handelt es sich nach Steinke um ein postmodernes Phänomen. Es kann zu Widersprüchen mit der intradiegetischen Instanz kommen, wobei keine Sichtweise *wahrer* oder privilegierter wäre.

- *Episodenartiges Erzählen:*⁴⁵⁸

Parallele Schicksale und Geschichten werden episodmäßig in Beziehung gesetzt, z.B. mittels Zufällen verknüpft. Anscheinend eigenständige Geschichten können miteinander verknüpft werden. Herauskommt ein fragmentarisches Erscheinungsbild, welches assoziativ miteinander verknüpft werden kann.

- *Forking paths-Erzählung:*⁴⁵⁹

Eine Erzählung gabelt sich in mehrere Stränge, die verschiedene Entwicklungsmöglichkeiten beschreiben. Obwohl eine, die andere prinzipiell ausschließt, werden in der Erzählung alle nebeneinander realisiert.

- *Rückwirkend dekonstruktive Erzählungen:*⁴⁶⁰

stellen, kurz bevor sie abschließen, die Gesamtheit der präsentierten Ereignisse als inkorrekt dar. Aus dem Rückblick wird der Geschichte ein neuer Sinn zu teil. Dieser Effekt hängt mit der narrativen Selbstauslöschung zusammen.

- *Überschreitung der Grenze zwischen verschiedenen narrativen Ebenen / Kollaps der Hierarchien:*⁴⁶¹

Postmodern erzählte Filme streben nach einer Verflechtung der narrativen Ebenen, mit der Konsequenz, dass die Eigentümlichkeit einer jeweiligen Erzählebene und damit die Fähigkeit der Unterscheidung seitens des Rezipienten und der Rezipientin verloren geht. Die Position in der Diegese, ob in

⁴⁵⁶ Vgl. Steinke 2007, S. 85 f.

⁴⁵⁷ Vgl. Steinke 2007, S. 86 f.

⁴⁵⁸ Vgl. Steinke 2007, S. 87 f.

⁴⁵⁹ Vgl. Steinke 2007, S. 88 f.

⁴⁶⁰ Vgl. Steinke 2007, S. 91 f.

⁴⁶¹ Vgl. Steinke 2007, S. 92 f.

der diegetischen, der meta-diegetischen oder in der meta-meta-diegetischen usw. ist nicht mehr eindeutig. So kann eine fiktive Welt, innerhalb der fiktiven Welt (Meta-Diegeese) beinahe die ganze Erzählung hindurch für die eigentliche, die fiktive Welt (Diegeese), gehalten werden.

- *Mise-en-abyme-Spiegelungen:*⁴⁶²

Wird ein Aspekt einer höheren Erzählebene, der eklatant sein und eine gewisse Beständigkeit aufweisen muss, von der darunter liegenden Ebene dupliziert, so liegt eine *Mise-en-abyme-Spiegelung* vor. Es handelt sich um „eines der effektivsten Mittel postmoderner Erzählstrategien zur Hervorhebung der ontologischen Dimensionen von Schachtelstrukturen. Es stellt auch eine Möglichkeit dar, den Konstruktionscharakter des Films bewusst zu machen.“⁴⁶³

- *Bewusstwerdung der eigenen Fiktionalität:*⁴⁶⁴

Postmoderne Figuren können ein Bewusstsein darüber entwickeln, dass sie Schöpfungen einer übergeordneten Instanz sind. „Dadurch, dass ihnen ihr fiktionaler Zustand gewahr wird und sie in irgendeiner Weise darauf reagieren, werden sie zu Trägern von Metalepsen und Zerstörern hierarchischer Anordnungen.“⁴⁶⁵

Mit diesem formalen Instrumentarium in Verbindung mit dem Erkenntnisinteresse, die mediale Konstruktion von Selbstreferentialität und Paradoxien in ihrem diskursiven Umfeld zu untersuchen, versuche ich mich im folgenden Kapitel dem Untersuchungsgegenstand „INLAND EMPIRE“ zunächst aus systematisch-filmanalytischer Sicht zu nähern, um im Anschluss eine Diskursanalyse vornehmen zu können.

⁴⁶² Vgl. Steinke 2007, S. 93 f.

⁴⁶³ Steinke 2007, S. 93

⁴⁶⁴ Vgl. Steinke 2007, S. 94 f.

⁴⁶⁵ Steinke 2007, S. 93

6 Untersuchungsgegenstand: „INLAND EMPIRE“

Untersuchungsgegenstand ist der Film „INLAND EMPIRE“. Als Basis zur Analyse diente die DVD-Fassung (© Concorde Home Entertainment 2007) im Originalton (Englisch).



Abbildungen #12-14: Filmposter „INLAND EMPIRE“⁴⁶⁶

INLAND EMPIRE

2006 - *Produktion:* Asymmetrical Productions, Camerimage Festival, Fundacja Kultury, Inland Empire Productions, Studio Canal. *Produzenten:* David Lynch, Mary Sweeney. *Ausführender Produzent:* Marek Zydowicz. *Ko-Produzenten:* Jeremy Alter, Laura Dern. *Format:* DV (1:1,85), Farbe/Schwarzweiß, Dolby Digital/DTS. *Länge:* 172 min. *Uraufführung:* 6.9.2006 (Internationale Filmfestspiele Venedig). *Verleih:* Concorde Filmverleih GmbH.

Regie: David Lynch. *Buch:* David Lynch. *Kamera:* Odd-Geir Aether. *Schnitt:* David Lynch. *Musik:* Angelo Badalamenti. *Ton:* Ronald Eng. *Tondesign:* David Lynch. *Kostüme:* Karen Baird, Heidi Bivens. *Spezialeffekte:* Ken Rudell. *Produktionsdesign:* Christina Wilson.

Besetzung: Laura Dern (Nikki Grace/Susan Blue), Jeremy Irons (Kingsley Stewart), Justin Theroux (Devon Berk/Billy Side), Harry Dean Stanton (Freddie Howard), Peter J. Lucas (Piotrek Krol), Karolina Gruszka (Lost Girl), Jan Hencz (Janek), Krzysztof Majchrzak (Phantom), Grace Zabriskie (Besucher 1),

⁴⁶⁶ von links nach rechts: [http://en.wikipedia.org/wiki/Inland_Empire_\(film\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Inland_Empire_(film)) [abgerufen am 02.04.2009]; <http://theaterofmine.wordpress.com/primer/> [abgerufen am 13.06.2009]; <http://subtitlestocinema.wordpress.com/2007/09/30/norwegian-poster-for-inland-empire/> [abgerufen am 13.06.2009]

Diane Ladd (Marilyn Levens), Julia Ormond (Doris Side), Robert Charles Hunter (Detektiv Hutchinson), Adam Zdunek (Mann auf der Straße), Erik Crary (Mr. K), Scott Coffey (Jack Rabbit), Laura Harring (Jane Rabbit), Naomi Watts (Suzie Rabbit), Nastassja Kinski.⁴⁶⁷

6.1 Inhalt

Zunächst werde ich den Inhalt des Filmes, sofern sich ein solcher nach mehrmaligem Betrachten des Filmes (überhaupt) erschließen lässt, in chronologischer Form darstellen, welcher in Form des folgenden Sequenzprotokolls festgehalten und mit Konnotationen im Hinblick auf die Thematisierung von Selbstreferentialität als auch paradoxen Formen in der Erzählstruktur, ergänzt wird. Die Inhaltsangabe wird relativ umfangreich gehalten, da aufgrund eines mehr oder weniger fehlenden Plots, der extremen Fragmentiertheit der Sequenzen und des über weite Passagen fehlenden Dialoges, sowie der nicht-linearen Erzählweise, einzelne Erzählteile ansonst untergehen würden. (Ich werde zum Teil auch ästhetische Gesichtspunkte in der Bild- und Tonebene in der Inhaltsangabe bzw. sonstige Anmerkungen in eckigen Klammern anführen.) Der Film lässt sich in eine klassische Erzählstruktur grob gliedern: Prolog, Exposition, Konflikt, Wendepunkt, Höhepunkt, Auflösung, Epilog.

Prolog

Der Film beginnt mit einem Prolog, in dem ein Filmprojektor den Filmtitel „INLAND EMPIRE“ mit Licht anleuchtet. Eine Phonographennadel im Flackerlicht, in Nahaufnahme gezeigt, spielt eine Platte ab – nur schwer kann man die Worte: „... longest running radioplay ... tonight, continuing in the baltic region ... a gray winter day in an old hotel ...“ vernehmen. (S#1⁴⁶⁸) Die Kamera wechselt in einen Hotelflur, wo eine junge Polin (Karolina Gruszka) und ein Mann sich unterhalten und in ein Hotelzimmer verschwinden. Die Gesichter der beiden Personen sind digital verwischt. [Die Szenen sind in der Originalfassung englisch untertitelt; in der deutschen Fassung wurden die Stimme synchronisiert.] Es handelt sich offenbar um eine Prostituierte. Es wird der Beischlaf vollzogen. [Die Bilder sind in schwarz/weiß und bleiben äußerst schemenhaft.] Die Frau ist verängstigt („I'm afraid.“).

⁴⁶⁷ Auszüge aus der Filmografie nach Seeßlen 2007, S. 265 f.

⁴⁶⁸ Die Angaben beziehen sich auf das Sequenzprotokoll in Kapitel 6.2.

[Nach der Überblende auf Sequenz #2 ist der Film in Farbe.] Die junge Polin (*The lost girl*, lt. Abspann) sitzt weinend auf dem Bett im Hotelzimmer⁴⁶⁹ und blickt auf einen Fernseher⁴⁷⁰, der zunächst nur Flimmern zeigt, dann kurze Szenen als Fast-Forward-Vorschau auf den Film (z.B. Hasen-Sitcom, der Besuch der Nachbarin) – immer wieder wird zwischen dem Gesicht der weinenden Frau und dem Flimmern des Fernsehers, auf den hingezoomt wird, gewechselt, bis die Kamera schließlich in das Flimmern eintaucht und Menschen in Hasenkostümen in einer Wohnung Alltagstätigkeiten (z.B. Bügeln) verrichtend, erscheinen⁴⁷¹ (S#3). Es handelt sich um eine Sitcom. Zu unzusammenhängenden Sätzen wie „I’m going to find out one day“, „What time is it?“, „I hear someone“ wird Lachen von der Konserve, wie in Sitcoms üblich, hörbar. [Die ansonst unscheinbare Situation wirkt durch die Tonspur regelrecht grotesk (Lacher, Applaus) und bedrohlich (düsteres *underscoring*).] Ein Mensch im Hasenkostüm, verlässt durch dieselbe Tür, durch welche er zu Beginn der Szene unter tosendem Applaus hereingekommen ist, wieder das Zimmer und erscheint in Sequenz #4 in einem großen, prunkvollen Zimmer, wo dieser, zunächst hell beleuchtet, anschließend verschwindet. Zwei Männer im Anzug tauchen daraufhin auf. Einer von ihnen (das *Phantom*, wie sich später herausstellt, gespielt von Krzysztof Majchrzak) ist nervös und sucht nach einer Eröffnung oder einem Durchgang, wie er dem anderen Mann bekundet („I look for an opening.“) Der menschliche Hase erscheint erneut beleuchtet vor der Türe, das Licht wird abgeblendet, woraufhin der Raum wieder finster ist. [Bereits im Prolog werden nahezu sämtliche Ebenen des Filmes eingeführt.]

Exposition

Eine ältere Dame, von anscheinend ost-europäischer Herkunft (gespielt von Grace Zabriskie), nähert sich dem Haus der Schauspielerin Nikki Grace⁴⁷² (gespielt von Laura Dern) in seltsam wankendem Gang und mit weit aufgerissenen Augen (S#5). Sie erinnert an das Bild einer klassischen Märchen-Hexe. Der Butler öffnet der Besucherin die Türe. Das prunkvolle, weitläufige Haus wirkt seltsam leer und unbewohnt [was offensichtlich nicht die einzige Anspielung an den Film „Sunset Boulevard“ darstellt]. Der Besuch stellt sich als neue Nachbarin⁴⁷³ vor, und erzählt mit polnischem Akzent ein

⁴⁶⁹ s. Abbildung #18 im Anhang, Kapitel 9.1: Abbildungen: Bildteil „INLAND EMPIRE“

⁴⁷⁰ s. Abbildung #19

⁴⁷¹ s. Abbildung #20

⁴⁷² s. Abbildung #21

⁴⁷³ s. Abbildung #22

altes Zigeunermärchen (S#6), von einem Burschen („a boy“), der durch ein Türe ging, die Welt sah und eine Spiegelung verursachte und so das Böse in die Welt gebracht wurde und dem Burschen folgte; die Variation des Märchens handelt von einem Mädchen: „A little girl went out to play, lost in the marketplace, as if halfborn. Then, not through the marketplace, but through the alley behind the marketplace, this is the way to the palace. But, it isn't something you remember. Forgetfulness, it happens to us all.“ (S#6) Diese Geschichte wird infolge ihre Entsprechung in den Irrwegen Nikkis finden (vgl. S#27 und S#28). Die Dame sagt, nachdem sie sich nach der Rolle erkundigt hat („Is there a murder in this film“) und anscheinend auch einiges bereits darüber weiß („is it about marriage?“, „brutal fucking murder“), auch voraus, dass Nikki die Rolle, für welche sie sich beworben habe, bekommen würde, deutet auf das Sofa vis-à-vis und erklärt Nikki, dass wenn es morgen wäre, Nikki auf diesem Sofa sitzen würde. Sie deutet mit dem Finger auf das Sofa, woraufhin Nikki mit zwei Freundinnen wirklich dort sitzt und den Anruf des Agenten entgegennimmt, der ihr die Zusage für ihre Rolle als Susan Blue im zu drehenden Film *On High in Blue Tomorrows* mitteilt. [Diese Überblende deutet schon an, dass die präsentierte Filmzeit aufgeweicht wird, da der Sprung rein narrativ motiviert war.] Nikkis Ehemann Piotrek (gespielt von Peter J. Lucas) beobachtet die euphorische Szene bedrohlich von der Treppe aus⁴⁷⁴.

Die Produktionswelt von *On High in Blue Tomorrows*

[Sequenz #8 bis Sequenz #29 bildet die Welt von Nikki Grace und die Produktion des Films *On high in Blue Tomorrows* ab.] Man sieht zunächst eine Vorbesprechung des zu drehenden Films, unter anderem mit ihrem Schauspielpartner Devon Berk (gespielt von Justin Theroux) und dem Film-im-Film-Regisseur Kingsley Stuart (gespielt von Jeremy Irons). In Sequenz #9 befinden sich die beiden Hauptdarsteller im Rahmen der Promotion des zu drehenden Films in einer Talkshow⁴⁷⁵, wo die Talkmasterin Marilyn (gespielt von Diane Ladd, der Mutter von Laura Dern) Anspielungen auf ein, bis dahin im *discours*, noch nicht bestehendes, von den beiden in professioneller Art und Weise abgelehntes, Techtelmechtel, untermalt von übertriebenen Soundeffekten, macht. Außerdem verspricht sie, ganz in Manier der Klatsch-und-Tratsch-Medien, die beiden zu beobachten und den Zuschauern und Zuschauerinnen darüber Bericht zu erstatten. Backstage werden die ersten indiskreten Anspielungen in der Garderobe von Devon Berk hörbar („You gotta admit though she's got a nice ass.“), obwohl ein Mitarbeiter ihn

⁴⁷⁴ s. Abbildung #23

⁴⁷⁵ s. Abbildung #24

darauf hinweist, dass ihr Mann ein mächtiger und einflussreicher, vor allem brutaler Zeitgenosse sei.

In Sequenz #12 befinden wir uns in den Hollywood Studios (Stage 4), wo die Schauspieler erstmals Szenen aus dem Skript, unter der Anwesenheit des Regisseurs Kingsley und Freddie Howard (gespielt von Harry Dean Stanton) proben⁴⁷⁶. Während der Proben ertönen Schritte im halb-aufgebauten Szenenbild („Smithey’s house“). Devon sieht nach, findet jedoch niemanden und merkt an: „*He disappeared where it’s really hard to disappear.*“⁴⁷⁷ Daraufhin erzählt der Regisseur, dass es sich bei dem Film eigentlich um ein Remake, eines nie vollendeten polnischen Filmes mit dem Titel 47 handele. Diese Information wäre den Produzenten des Films bekannt gewesen, wurde jedoch geheimgehalten. Erst Freddie hörte über das Gerücht (Kingsley sagt in Sequenz #13: „Freddie’s gathering what in this business is the most valuable commodity: information! Information is indispensable!“) Ein Grund allerdings, warum der Film nie vollendet wurde, sei nicht bekannt (vgl. S#26). Es wird jedoch gemunkelt, dass ein Fluch auf dem Drehbuch liege. Die Produzenten versuchen dies allerdings zu beschwichtigen. („You know some stories, but stories are stories, Hollywood’s full of them! Thank god, in this case - the same thing: stories which grew out of imagination. And we’re surrounded by this screwball-stories every day. They shouldn’t be taken as truth, or given credence and jeopardize Nikki’s performance“, S#26)

[Einen Bruch mit der hier präsentierten Produktionswelt stellt Sequenz #15 infolge dar.] Eine Frau (gespielt von Julia Ormond) wird von einem Inspektor verhört. Sie erzählt davon, dass sie hypnotisiert wurde (vom Phantom) und dass sie jemanden mit einem Schraubenzieher umbringen würde, obwohl sie noch nicht wisse, wen (die Auflösung erfolgt in Sequenz #72). Die Frau zieht ihr Hemd hoch, und unter einem Verband kommt ein in ihrem Bauch steckender Schraubenzieher zum Vorschein.⁴⁷⁸

Die Film-im-Film-Romanze zwischen Sue und Billy, wie in Sequenz #16 angedeutet, ist durch das „Cut“ des Regisseurs ex post noch klar der Film-im-Film-Welt zuzuordnen (z.B. S#16, S#22, S#24)⁴⁷⁹. Diese Unterscheidung allerdings wird bald brüchig werden, je mehr sich Nikki und Billy der Frauenverführer auch in der Produktionswelt von *On High in Blue Tomorrows* nähern⁴⁸⁰. [Zunächst sind die Figurenidentitäten noch

⁴⁷⁶ s. Abbildung #25

⁴⁷⁷ s. Abbildung #26

⁴⁷⁸ s. Abbildung #27

⁴⁷⁹ s. Abbildung #28 u. 29

⁴⁸⁰ s. Abbildung #31

relativ klar zuordenbar, mehr und mehr verschwimmen jedoch die Grenzen zwischen Nikki/Sue und Devon/Billy, sodass für den Zuschauer und die Zuschauerin eine eindeutige Unterscheidung infolge nur mehr schwer vorzunehmen ist. „Die Verdoppelung der Dreiecksbeziehung, einmal zwischen den Schauspielern und einmal zwischen ihren Figuren im Film, hat für Nikki jedoch zunehmend fatale Folgen: Ähnlich wie der Zuschauer oder die Zuschauerin kann sie in manchen Szenen nicht mehr unterscheiden, ob es sich um die reale oder die fiktive Welt des Filmprojekts handelt.“⁴⁸¹] Bis Nikki schließlich in Sequenz #25 nicht mehr zwischen den Welten unterscheiden kann und im Zuge des Drehs, wo sie Billy verängstigt erzählt, ihr Ehemann wisse von ihrer Affäre, anmerkt: „Damn, this sounds like dialogue from our script!“ Kingsley schreit „Cut“ und fragt enerviert, was denn los sei. Sie erblickt die Kamera, die sie filmt und scheint einem Zusammenbruch nahe zu sein. In Sequenz #27 erzählt Nikki – unter der Beobachtung des Ehemanns⁴⁸² - beim Geschlechtsverkehr unter der Bettdecke⁴⁸³ Billy (!) – die Identitätsgrenzen sind bereits verschwommen - der Nikki mit Sue anspricht, von der in Sequenz #28 zu zeigenden Geschichte („It’s a story that happened yesterday, but I know it’s tomorrow ...“), die auf bereits gezeigte Sequenzen verweist (S#6 und S#12). Sue hält mit dem Auto in einer kleinen Gasse mit den getätigten Einkäufen⁴⁸⁴. Sie nähert sich einer Tür mit der Aufschrift AXX ° N N⁴⁸⁵ und betritt den *Palast* durch die Hintertür (wie bereits im Zigeunermärchen in S#6 angedeutet). Sie bewegt sich durch das dunkle Set von Smithey’s House und beobachtet die Sequenz #12, d.h. sich selbst sowie Devon und Kingsley beim Proben⁴⁸⁶. Es wird klar, dass es ihre, also Sues, Schritte waren, die die Proben gestört haben. Sie versucht verängstigt und verwirrt Devon zu entkommen und flüchtet sich, wieder unter der Beobachtung des still verharrenden allmächtigen Beobachters Piotrek⁴⁸⁷, in ihr Haus im Set⁴⁸⁸. Durch das Fenster sieht sie zunächst noch Devon blickend, der sie nicht sehen kann. Sie kreischt: „Billy!“ Schließlich erscheint hinter demselben Fenster ein Vorgarten. Sie tritt hinaus. Die Kamera beobachtet sie von

⁴⁸¹ Schmidt 2008, S. 127

⁴⁸² s. Abbildung #33

⁴⁸³ s. Abbildung #32

⁴⁸⁴ s. Abbildung #34

⁴⁸⁵ s. Abbildung #35

⁴⁸⁶ s. Abbildung #36 im Vgl. zu Abbildung #26

⁴⁸⁷ s. Abbildung #37

⁴⁸⁸ s. Abbildung #38

innerhalb des Hauses wie sie, wahrscheinlich auch der Zuschauer und die Zuschauerin, ungläubig auf das Haus blickt.

Fragmentierte Zwischenwelten

[Ab diesem Zeitpunkt wird es zunehmend schwieriger, den Inhalt des Films im Sinne eines Handlungsverlaufs darzustellen, da die Abfolge der Sequenzen ab ca. S#27 keiner unmittelbar einleuchtenden narrativen Logik mehr folgt.] Nikki begibt sich wieder ins Haus, geht denselben Flur entlang wie der Ehemann bei der Beobachtung der Sexszene. Das Bett ist ordentlich gemacht. In der folgenden Einstellung legt sie sich zu ihrem Mann Piotrek ins Bett. Sue hat sich gewissermaßen in dem Haus niedergelassen. Sie bewegt sich in fragmentierten Zwischenwelten verschiedener Szenen, die sie sukzessive durchläuft: als Hausfrau in einer Unterschichtsfamilie (z.B. S#44, S#52)⁴⁸⁹; als verrohte Frau, die einem kafkaesken Detektiv ihre Lebensgeschichte erzählt (z.B. S#42, S#53)⁴⁹⁰; im Kreise von einer Gruppe junger Mädchen, die die Widerspiegelung ihrer Affäre(n) sein können (z.B. S#30, S#43)⁴⁹¹; in Szenen als Beobachterin der Produktionswelt des Filmes *47 in Polen* (z.B. S#31)⁴⁹²; Nikki/Sue ist verzweifelt und scheint einen Ausweg aus diesen absurden Welten zu suchen. Orte, Zeiten, Identität und Lebensgeschichten scheinen sich von einem Moment auf den anderen schlagartig zu ändern. Nikki/Sue richtet sich immer wieder aufs Neue in den Szenen und Situationen ein, die, ob der Unterschiede doch zusammenhängen zu scheinen, bis ihr wiederum schwant, das etwas Seltsames vor sich gehe. Ihr Ehemann scheint jedoch nie Zweifel an der aktuellen Realität, in der er sich vorfindet, zu hegen. [Unterlegt wird dies auf der Ton- bzw. Bildebene durch scheinbar zur Ebene der Narration widersprüchliche Popnummern („Do the locomotion“).] Wiederkehrend sind auch Sätze, die auf die verlorene Identität von Nikki/Sue und ihrem Pendant, dem *Lost Girl*, hinweisen, wie z.B.: „Look at me, and tell me if you’ve known me before.“ in S#48 oder „I almost didn’t recognize you.“ in S#50.

In Sequenz #32 taucht das *Lost Girl* wieder auf, und fragt Nikki/Sue: „Do you want to see?“ und zeigt Nikki/Sue, sie solle mit einer Zigarette ein Loch in ein Seidenkleid brennen⁴⁹³, um auf die andere Seite blicken zu können. Diese andere Seite scheint die

⁴⁸⁹ s. Abbildung #44

⁴⁹⁰ s. Abbildung #42

⁴⁹¹ s. Abbildung #39 u. 43

⁴⁹² s. Abbildung #40

⁴⁹³ s. Abbildung #41

Geschichte zur Produktionswelt von 47 und Fragmente des zum Teil gedrehten Films zu beinhalten (z.B. S#37, S#49, S#50) In Sequenz #37 führt der Ehestreit zu einer handfesten Auseinandersetzung aufgrund der im Zuge der Affäre entstandenen Schwangerschaft – der Ehemann ist zeugungsunfähig (vgl. dazu auch S#44). Es kommt infolge zu einem Mord (S#50 und S#51) – das *Lost Girl* bringt die betrogene Ehefrau (das polnische Äquivalent zu Doris Side) mit einem Schraubenzieher um.

Piotrek, als Ehemann in der white trash Familie, erklärt Nikki/Sue, er wolle sich einer Zirkusgruppe anschließen, die auf einmal im Garten zu einem Barbecue⁴⁹⁴ auftaucht, zu der auch das Phantom gehört. Das Phantom begegnet Nikki/Sue auch im Garten als absurde Figur mit einer roten Glühbirne im Mund. Auch im Monolog wird auf diese Zirkustruppe verwiesen – das Phantom trägt hier den Namen Crimp.

Interessant ist auch Sequenz #57, in welcher Piotrek von einem Chauffeur zu einer Blechhütte in einem Wald in Polen gebracht wird. Ein Mann namens Rudi öffnet ihm die Tür, der ihn fragt was er wolle? Piotrek suche jemanden. Er erhält zur Antwort, wohin er (wahrscheinlich das Phantom) verschwunden sei: „He mumbled something about INLAND EMPIRE.“ [Vielleicht bezieht sich hierauf auch das Gespräch des Prologes (S#4), in welchem das Phantom einen Durchgang sucht.] Diese Szene scheint in S#62 weiterzugehen. Hier treffen Piotrek und das Lost Girl, welche an und für sich in unterschiedlichen Geschichten sind, zusammen. Bezeichnend ist, dass Piotrek sie nicht sehen, sondern nur hören kann. Er erhält von einem anwesenden älteren Mann eine Pistole. Das Lost Girl verschwindet unvermittelt. Die älteren Herren nehmen dieselben Positionen ein, wie drei Hasen in der Sitcom, auf welche langsam überblendet wird.

Walk of fame

Nikki/Sue scheint den Ausgang aus den fragmentierten Zwischenwelten gefunden zu haben. Sie befindet sich am Walk of fame am Hollywood Boulevard unter Prostituierten⁴⁹⁵ und bezeichnet sich einerseits selbst als Freak (Sue), beobachtet sich jedoch gleichzeitig von der anderen Straßenseite aus (mit Schraubenzieher in der Hand) selbst (Nikki) (S#64). Sie wird infolge von Doris Side, der betrogenen Ehefrau, mit einem Schraubenzieher erstochen (S#72, vgl. S#15) Sie fällt bei zwei Obdachlosen Frauen nieder, welche sich über Belanglosigkeiten unterhalten, die sich auf den Film „Mulholland Drive“ bzw. „Sunset Boulevard“ beziehen. Die Sterbe-Sequenz entpuppt sich als Film-im-Film-Sequenz am Set von *On High in Blue Tomorrows*, als Kameras

⁴⁹⁴ s. Abbildung #45

⁴⁹⁵ s. Abbildung #50

am Bildrand zu sehen sind⁴⁹⁶, und Kingsley „Cut“ ruft. Nikki erhält Applaus für ihre Performance. Es war Sue, die vor der Kamera gestorben ist. Sie erhebt sich, torkelt verwirrt durch das Set und betritt einen dunklen Kinosaal und sieht sich selbst als – beim Film unmögliche – Simultanprojektion auf der Leinwand⁴⁹⁷. Die Rückkehr in eine konstante Welt entpuppt sich als Illusion. Sie beobachtet Szenen des Films, den auch die Zuschauer und Zuschauerinnen von INLAND EMPIRE zuvor bereits gesehen haben. Nikki folgt dem kafkaesken Detektiv Stufen über eine dunkle Treppe hinauf. Auf einer Tür, erscheint wieder die Aufschrift *AXX ° N N*, sie öffnet sie, geht hindurch und steht im Schlafzimmer (aus z.B. S#29). In den dunklen Fluren zwischen den Drehorten, tötet sie anschließend das Phantom⁴⁹⁸. Ihr eigenes Gesicht erscheint auf das Gesicht des Phantoms projiziert, als dieses stirbt. Ebenso gibt es eine Tür mit Aufschrift *47*, hinter welcher sich das Zimmer der Sitcom mit den Hasenmenschen verbirgt. Sie betritt den Raum, blickt in Scheinwerferlicht. [Romantische Musik setzt ein.] Das Lost Girl, welches im selben Hotelzimmer wie S#2 sitzt, wird von Sonnenlicht beleuchtet. Nikki betritt das Hotelzimmer. Die Szene wird zum Teil über das im Zimmer befindliche TV-Gerät, welches sich wiederum selbst enthält (*Mise-en-abyme*), gezeigt⁴⁹⁹. Nikki küsst das Lost Girl und verschwindet aus dem Bild. Das Lost Girl läuft den Hotelflur entlang, Stiegen hinunter, betritt das Haus, in dem sie ihr Ehemann – eigentlich der Ehemann von Nikki/Sue (gespielt von Peter J. Lucas) – samt Kind freudig empfängt. Nikki steht weiterhin auf der Bühne in der Sitcom und erhält Applaus von der Konserve. Anschließend sitzt Nikki, im unschuldig anmutenden himmelblauen Kleid, auf dem Sofa⁵⁰⁰ aus S#7. [Abblende.]

Epilog

Nikki sitzt in ihrer Villa auf dem Sofa. Der große Raum ist bevölkert von zahlreichen jungen Mädchen, einer einbeinigen Frau die „Sweet“ in die Kamera haucht, Nastassja Kinski und sonstigen Schauspielern und Schauspielerinnen, die bereits in David Lynch Filmen vorgekommen sind (z.B. Laura Harring aus „Mulholland Drive“) einem Mann, der Holz sägt („Twin Peaks“) und einem Affen. Die Frauen führen zur Musik von Nina

⁴⁹⁶ s. Abbildung #51

⁴⁹⁷ s. Abbildung #52

⁴⁹⁸ s. Abbildung #53

⁴⁹⁹ s. Abbildung #54 u. 55

⁵⁰⁰ s. Abbildung #56

Simone's „Sinnerman“ eine Tanzperformance⁵⁰¹ auf, während die Film-Credits ablaufen. [Nikki ähnelt dem von ihr in David Lynchs „Blue Velvet“ gespielten Charakter Sandy Williams⁵⁰².]

⁵⁰¹ s. Abbildung #57

⁵⁰² Vgl. Schmidt 2008, S. 131

6.2 Sequenzprotokoll

Seq. #	Zeit von	Personen / Ort	Inhalt	Selbst-referentialität -reflexivität	Paradoxie
I. PROLOG					
1	0:00:58	Mann (undef.), Lost Girl / <i>Polen, Hotel (S/W)</i>	Ein Mann betritt mit Prostituierten ein Hotelzimmer und vollzieht Geschlechtsverkehr.	Thematisierung anderer Medien (Phonogramm)	
2	0:03:09	Lost Girl / <i>Polen, Hotel (Farbe)</i>	Lost Girl sitzt weinend am Bett und sieht Szenen aus dem Film INLAND EMPIRE.	C ⁰ /C ¹ Reception	
3	0:03:49	3 Menschen in Hasenkostümen / <i>Zwischenwelt, Sitcom</i>	In einem Sitcom-Setting sprechen Menschen in Hasenkostümen unzusammenhängende Sätze, welche von Publikumsapplaus und –klatschen begleitet werden.	D ⁰ Cinematographic codes (Genre: Sitcom)	unzusammenhängende Sätze, unpassendes Lachen
4	0:06:26	menschlicher Hase, Phantom, Janek / <i>Polen, barockes Zimmer</i>	Zwei Männer unterhalten sich. Einer der beiden, das Phantom, ist aufgeregt und sucht nach einem „opening“.	A ⁰ Production	Räumliche Ordnung
II. EXPOSITION					
5	0:08:20	Besucherin, Diener, Nikki Grace / <i>Hollywood, Nikkis Haus</i>	Ein ältere Dame mit osteuropäischem Akzent stellt sich bei Besuch als neue Nachbarin vor.		
6	0:12:34	Besucherin, Nikki	Die Besucherin erkundigt sich über die neue Rolle, welche die Schauspielerin Nikki Grace zu spielen anstrebt und erzählt ein altes polnisches Zigeunermärchen.	A ⁰ / A ¹ Production	Es werden Elemente der <i>histoire</i> vorweggenommen, welche später im Film (<i>discours</i>) auftauchen werden.
III. DIE PRODUKTION von „On High in Blue Tomorrows“					
7	0:17:32	Nikki, Linda, Tracy	Nikki erhält einen Anruf von ihrem Agenten, der ihr mitteilt, sie hätte die Rolle im Film <i>On High in Blue Tomorrows</i> erhalten.	A ⁰ Production	Überblende von S#6 auf S#7 ist rein narrativ motiviert.
8	0:18:28	Nikki, Devon Berk, Kingsley Stewart / <i>Hollywood, Studios</i>	Es findet eine erste Vorbesprechung der an der Filmproduktion beteiligten Personen statt.	A ⁰ Production	
9	0:19:48	Nikki, Devon, Marilyn Levens, Präsentator /	In der Talkshow von Marilyn Levens wird ein potentielles Liebesverhältnis der beiden Schauspieler thematisiert.	B ⁰ Distribution	Unpassend wirkende, übertriebene

		<i>Hollywood, Talkshow</i>			Kommentare
10	0:21:27	Devon, Nikki, diverse Mitarbeiter und Assistenten	Die Assistenten warnen Devon vor einer Affäre mit Nikki, da jene einen (all-)mächtigen Ehemann habe.	A ⁰ Production	
11	0:22:28	Nikki / <i>Hollywood, Nikkis Haus</i>	Nikki wird nach der Talkshow heimgebracht.		
12	0:23:06	Nikki, Devon, Kingsley, Freddie Howard / <i>Hollywood Studios, Stage</i>	Die ersten Sprech-Proben werden vor dem Set abgehalten. Sie werden von Schritten am Set, unterbrochen. Devon steht auf und geht nachsehen.	A ⁰ Production	
13	0:29:16	Nikki, Devon, Kingsley, Freddie	Kingsley erzählt, dass es sich bei dem zu drehenden Film um ein Remake eines nie vollendeten polnischen Films mit Titel 47 handelt.	A ⁰ Production	
14	0:32:31	Nikki, Piotrek, Mr. und Mr. Zydowicz / <i>Hollywood, Nikkis Haus</i>	Piotrek's Eltern sind zu Besuch. Nikki sagt, sie spreche kein Polnisch.		
15	0:32:58	Doris Side, Detektiv Hutchinson / <i>Hollywood, Polizei</i>	Doris Side, Ehefrau von Billy Side, erzählt auf einer Polizeistation, dass sie hypnotisiert wurde und einen Mord mit einem Schraubenzieher begehen werde.		hat selbst Schraubenzieher im Bauch stecken / sagt im <i>discours</i> erst passierenden Mord voraus
16	0:34:59	Susan Blue, Billy Side / <i>Hollywood Studios, Stage</i>	Es wird ein Dialog zu <i>On High in Blue Tomorrows</i> zwischen Sue und Billy gedreht. Sie unterhalten sich über die Affäre zwischen den beiden und ihre Zukunft. Kingsley sagt „Cut“ und gratuliert den Schauspielerinnen zur Performance.	A ⁰ / A ¹ Production	
17	0:37:07	Nikki, Devon, Freddie / <i>Hollywood Studios, Backstage</i>	Freddie erzählt von seiner Affinität zu Hunden und bittet die beiden Stars um etwas Kleingeld.	A ⁰ Production	
18	0:39:15	Nikki	Nikki wird geschminkt. Kingsley erzählt über seine Nichte und Smithey's Haus.	A ⁰ Production	
19	0:39:39	Nikki, Piotrek, Devon / <i>Hollywood, Nikkis Haus</i>	Bei einem gemeinsamen Abendessen droht Piotrek Devon Konsequenzen für ein evt. Verhältnis mit seiner Ehefrau an (s. Abb. #30)		
20	0:42:33	Kingsley, Buckey / <i>Hollywood Studios, Backstage</i>	Der Regisseur erteilt dem Beleuchter über das Megaphon Anweisungen, die jener nicht versteht bzw. ausführen kann.	A ⁰ Production	Skurille, nicht funktionierende Kommunikation
21	0:43:52	Nikki, Devon, Kingsley	Nikki und Devon warten auf ihren Auftritt, während Vorbereitungs-	A ⁰ Production	

			arbeiten durchgeführt werden.		
22	0:44:43	Sue, Billy / <i>Hollywood Studios, Stage</i>	Es wird erneut ein Dialog zu <i>On High in Blue Tomorrows</i> zwischen Sue und Billy gedreht. Sue arbeitet für Billy und will ins Fitness-Studio gehen. Billy überredet sie, noch auf einen Drink zu bleiben. Zum Schluss der Sequenz wird das Drehen des Films-im-Film wieder klar ersichtlich.	A ⁰ / A ¹ Production	
23	0:47:46	Kingsley, Nikki, Devon, Freddie, sonst. / <i>Hollywood Studios, Backstage</i>	Nikki und Devon flirten hinter den Kulissen und verabreden sich zum Abendessen.	A ⁰ Production	
24	0:50:16	Sue, Billy / <i>Hollywood Studios, Stage</i>	Es wird eine Liebeszene zu <i>On High in Blue Tomorrows</i> mit Sue und Billy gedreht.	A ⁰ / A ¹ Production	
25	0:51:59	Sue, Billy	Es wird erneut ein Dialog zu <i>On High in Blue Tomorrows</i> zwischen Sue und Billy gedreht. Sue erzählt Billy, dass sie glaubt, ihr Ehemann wisse etwas über die Affäre. Sue/Nikki führt einen Abbruch des Szenendrehes herbei: „Damn this sounds like dialogue from our script.“	A ⁰ / A ¹ Production	Identität von Nikki/ Sue verwischt – Realitätsebene verschwimmt
26	0:53:12	Devon, Produzent	Devon spricht mit dem Produzenten über die ominöse, evt. verfluchte Geschichte zu dem Skript. Der Produzent beschwichtigt die Gerüchte.	A ⁰ Production	
27	0:53:58	Nikki, Devon/Billy, Piotrek / <i>Zwischenwelt, Smitley's Haus</i>	Unter der Beobachtung des Ehemannes Piotrek begehen Nikki/Sue und Devon/Billy Ehebruch. Nikki erzählt dabei eine Geschichte, die sich gestern ereignet hat, sie aber wisse, dass alles erst morgen geschehen werde.	A ¹ Production, D ¹ The film is a film (Geschichte nimmt Bezug auf S#6 und S#28)	Identität von Devon/Billy verwischt – Realitätsebene verschwimmt – Zeitliche Ordnung
28	0:57:39	Nikki/Sue, Devon/Billy, Kingsley, Freddie / <i>Zwischenwelt</i>	Sue parkt ihr Auto in einer hinterhof-artigen Gasse und hält Einkäufe in der Hand. Sie schreitet durch eine Tür mit der Aufschrift <i>AXX ° N N</i> . Sie befindet sich am Set und schaut auf die Sequenz #12 – es waren ihre Schritte, die die Proben unterbrochen haben. Sie flüchtet vor Devon und versteckt sich in Smitley's Haus.	A ¹ Production, D ¹ The film is a film (Geschichte nimmt Bezug auf S#12)	Identität: Nikki begegnet sich selbst / zirkuläre Erzählung
IV. FRAGMENTIERTE ZWISCHENWELTEN					
29	1:01:09	Nikki/Sue, Devon/Billy, Piotrek / <i>Zwischenwelt</i>	Durch das Fenster sieht sie Devon. Sie schreit: „Billy!“ Hinter dem Fenster erscheint ein Garten. Sie öffnet die Türe, geht hinaus und betrachtet das		Räumliche Ordnung: Das Aufnahmeset wird zu Haus mit

		<i>Smithy's Haus</i>	Haus. Wieder im Haus ist es Abend und sie legt sich zu ihrem auf einmal anwesenden Ehemann ins Bett.		Vorgarten
30	1:05:40	Nikki/Sue, Gruppe Mädchen	Es erscheint eine Gruppe von Mädchen in ihrem Zimmer, die über sexuelle Erfahrungen plaudern. (s. Abb. #39)		
31	1:08:41	Nikki/Sue, 2 Mädchen / <i>Polen, Straße</i>	Sue steht mit 2 Mädchen unvermittelt auf einer schneebedeckten Straße in Polen.		Räumliche Ordnung
32	1:09:42	Nikki/Sue, Lost Girl	Das Lost Girl brennt mit einer Zigarette ein Loch in ein Seidenkleid und sieht durch das Loch.	Thematisierung anderer Medien (Phonogramm)	
33	1:10:51	Nikki/Sue, Gruppe Mädchen / <i>Zwischenwelt, Smithy's Haus / Polen</i>	wie S#30; hinter dem Vorhang erscheint die Straße aus Polen		
34	1:12:16	Nikki/Sue / <i>Smithy's Haus</i>	Sue kocht Frühstück und sinkt in der Küche zusammen.		
35	1:13:04	Nikki/Sue, Piotrek	Sue kommt nach Hause. Piotrek geht einen dunklen Flur entlang.		
36	1:13:53	Nikki/Sue	Sue brennt ein Loch in ein Seidenhemd und sieht durch das Loch.		
37	1:14:41	Lost Girl, Phantom (Ehemann), Äquivalente zu Doris Side und Billy Side / Devon Berk / <i>Polen</i>	Anscheinend befindet man sich in der Produktionswelt des Filmes 47. Es gibt Ehebreit. Das Pendant zu Devon Berk wartet auf der Straße auf das Lost Girl.	A ⁰ Production	
38	1:16:38	Lost Girl / <i>Polen, Hotel (Farbe)</i>	Sie sieht die S#37 im TV-Gerät und erwidert medienvermittelt den Blick des Mannes.	C ⁰ /C ¹ Reception	
39	1:16:55	2 Menschen in Hasenkostümen / <i>Zwischenwelt, Sitcom</i>	Die Sitcom-Szenerie aus S#3 ist in rotes Licht getaucht. Ein Menschenhase leuchtet mit 2 Kerzen.	D ⁰ Cinematographic codes (Genre: Sitcom)	
40	1:17:27	Hase / <i>Zwischenwelt, Verhörzimmer</i>	Ein Menschenhase setzt sich an einen Tisch.		
41	1:17:42	Nikki/Sue / <i>Hollywood, Nachtclub</i>	Ein Hand dirigiert Sue/Nikki einen mit roten Vorhängen verhangenen Gang entlang.	D ⁰ Cinematographic codes („Lynchland“ – roter Vorhang)	
42	1:18:46	Nikki/Sue, Mr. K / <i>Zwischenwelt, Verhörzimmer</i>	Nikki/Sue gelangt über ein Stiegenhaus in ein kärgliches Zimmer. Sie erzählt in einem Monolog von <i>ihrem</i> Leben, u.a. das sie ein Vergewaltigungsopfer sei.		
43	1:22:24	Nikki/Sue, Gruppe Mädchen / <i>Zwischenwelt,</i>	Fortführung von S#30 und S#36. Die Mädchen tanzen zu dem Song „Do the locomotion“.	D ⁰ Cinematographic codes (Genre, period of film history)	

		<i>Smithey's Haus</i>			
44	1:25:44	Nikki/Sue, Piotrek	Fortführung von S#34 und S#35. Sie erzählt ihm, sie sei schwanger. Er ist überrascht bis geschockt.		
45	1:27:31	Nikki/Sue, Gruppe Mädchen	Fortführung von S#43		
46	1:28:04	Nikki/Sue, Hasenmenschen / <i>Zwischenwelt</i> , <i>Smithey's Haus</i> und <i>Sitcom</i>	Nikki/Sue greift zum Telefon. Es läutet in der Sitcom. Ein Hase hebt ab, meldet sich jedoch nicht.	D ⁰ Cinematographic codes (Genre: Sitcom) Thematisierung anderer Medien (Telefon)	nicht funktionierende Kommunikation
47	1:29:35	Nikki/Sue, Mr. K / <i>Zwischenwelt</i> , <i>Verhörzimmer</i>	Fortführung von S#42. Sie erzählt von ihrem Mann, der sie schlagen wollte, sie sich aber zur Wehr setzen konnte, über ihre Affären, über ihre Heimatstadt.	D ⁰ Cinematographic codes („Lynchland“ - Verweis auf <i>Twin Peaks</i>)	
48	1:33:19	Nikki/Sue, 2 Mädchen, Piotrek, Lost Girl / <i>Zwischenwelt</i> , <i>Smithey's Garten</i>	Bei einem Barbecue beschmutzt sich Piotrek mit Ketchup sein weißes T-Shirt. Das Lost Girl spricht vor brennenden Kerzen den Satz: „Cast out this wicked dream that has seized my heart.“ (Diese Sequenz ist ein Zitat.) (s. Abb. #46 u. 47)	D ⁰ Cinematographic codes (Zitat: „ <i>Sunset Boulevard</i> “)	
49	1:34:49	Lost Girl, Äquivalent zu Doris Side / <i>Polen</i> , <i>Stiegenhaus</i>	Das Lost Girl tötet die Frau ihres Liebhabers im Stiegenhaus mit einem Schraubenzieher.		
50	1:36:26	Lost Girl, Phantom / <i>Polen</i> , <i>Straße</i>	Lost Girl trifft ihren Ehemann, das Phantom, auf der Straße, der sagt, sie fast nicht erkannt zu haben und ihr von einem Mord erzählt, und meint, er hätte das Opfer (S#51) mit ihr einmal gesehen.		
51	1:39:02	Äquivalent zu Billy Side	Er liegt mit Kopfwunde tot am Boden.		
52	1:39:23	Nikki/Sue, Piotrek, Gruppe von Schaustellern / <i>Zwischenwelt</i> , <i>Smithey's Garten</i>	Fortführung von S#48: Piotrek erzählt Nikki/Sue, dass er sich einem Zirkus anschließt, der Performances in der baltischen Region aufführt. Er sagt, er könne gut mit Tieren umgehen, weshalb er auf die Tiere aufpassen werde.		
53	1:41:33	Nikki/Sue, Mr. K / <i>Zwischenwelt</i> , <i>Verhörzimmer</i>	Fortführung von S#47: Sie erzählt von ihrem Ehemann, der sich einem osteuropäischen Zirkus angeschlossen hat und von einem Zirkusmitglied: dem Phantom, mit Namen <i>Crimp</i> .		
54	1:44:12	Nikki/Sue, Gruppe Mädchen / <i>Zwischenwelt</i> ,	Nikki/Sue zieht ihr Auge aus dem Loch des Seidenkleides zurück. Nikki/Sue verlässt das Haus. Die Lichter der		

		<i>Smithy's Haus</i>	Stadt (Hollywood) erscheinen.		
55	1:45:14	Nikki/Sue, Billy und Doris Side, ihr Kind / <i>Hollywood, Billy Sides Haus (S#22)</i>	Nikki/Sue betritt das Haus der Sides und fragt Billy vor der anwesenden Frau Billys, ob er sie nicht mehr liebe, und wird daraufhin des Hauses verwiesen.	A ⁰ / A ¹ Production	
56	1:48:49	Doris Side, Phantom	Phantom macht komische Fingerbewegungen, als ob er schreiben würde (s. Abb. #48). Nacheinander wird Doris Side in den unterschiedlichen Rollen gezeigt – als ermordete Frau in Polen (S#49), als Frau auf der Polizeistation (S#15), als Frau von Billy Side (S#55).	A ¹ Production, D ¹ The film is a film	
57	1:49:16	Piotrek, Janek, Chauffeur, Rudi / <i>Polen, Wald</i>	Piotrek wird zu einer Blechhütte im Wald gefahren. Er fragt, wo <i>er</i> hin sei. Rudi antwortet unfreundlich, dass <i>er</i> etwas von INLAND EMPIRE gesagt hätte.	This particular film itself	
58	1:51:46	Nikki/Sue / <i>Zwischenwelt undef.</i>	Nikki/Sue geht über einen Waldweg in einem Setting und stürzt in einem Schockeffekt auf die Kamera zu (s. Abb. #49).		
59	1:52:17	Nikki/Sue, Besuch / <i>Zwischenwelt, Smithy's Haus</i>	Nikki/Sue erhält Besuch von einer Frau, welche ihr von einer unbezahlten Rechnung, die beglichen werden müsse, erzählt und sich nach dem Mann, der hier wohne erkundigt. Sie sagt, der Mann der nebenan wohne, heiße <i>Crimp</i> .		
60	1:54:33	Nikki/Sue, Mr. K / <i>Zwischenwelt, Verhörzimmer</i>	Sie erzählt von einem lustigen Namen: <i>Crimp</i> .		
61	1:54:44	Nikki/Sue, Phantom/Crimp <i>Zwischenwelt, Smithy's Garten</i>	Crimp kommt hinter einem Baum mit einer roten Glühlampe im Mund hervor. Sie nimmt einen Schraubenzieher und läuft davon.		
62	1:56:06	3 Männer, Lost Girl, Piotrek, Janek / <i>Polen, Wohnung</i>	Piotrek betritt eine Wohnung, in der sich Lost Girl aufhält, die er jedoch nicht sehen, sondern nur hören kann. Das Lost Girl weiß nicht wo sie sich befindet. Piotrek erhält von altem Mann eine Pistole ausgehändigt.		Zeit/Raum Ordnung, nicht funktionierende Kommunikation: eine Person im selben Raum kann gehört, aber nicht gesehen werden
63	1:59:50	3 Menschen in Hasenkostümen / <i>Zwischenwelt, Sitcom</i>	Die alten Männer aus S#62 verwandeln sich in die Hasen aus der Sitcom. „It has something to do with the telling of time.“	D ⁰ Cinematographic codes (Genre: Sitcom)	

V. AM HOLLYWOOD BOULEVARD – WALK OF FAME					
64	2:01:15	Nikki/Sue, Prostituierte / <i>Zwischenwelt,</i> <i>Smithey's Garten</i> – <i>Hollywood Boulevard</i>	Nikki/Sue befindet sich am Walk of fame und bekundet unter herumstehenden Prostituierten: „I am a freak.“ Als Nikki/Sue mit Schraubenzieher in der Hand sieht sie die soeben gezeigte Szene von der anderen Straßenseite aus. Doris Side ist ebenfalls mit Schraubenzieher bewaffnet zu sehen.		Identität: Nikki begegnet sich selbst
65	2:05:18	Nikki/Sue, Prostituierte / <i>Polen,</i> <i>Straßenstrich</i>	Die Sequenz ist das in Polen angesiedelte Äquivalent zu S#64.		Identitäten- paradox: „Look at me and tell me if you've known me before?“
66	2:06:44	Nikki/Sue, Prostituierte / <i>Zwischenwelt,</i> <i>Smithey's Garten</i> – <i>Hollywood Boulevard</i>	Nikki/Sue flüchtet in einen Nachtclub. Nach kurzer Zeit verlässt sie, nachdem ihr eine Dame etwas ins Ohr flüstert, den Club über einen Gang mit roten Vorhängen.	D ⁰ Cinematographic codes („Lynchland“ – roter Vorhang) (Wiederholung von S#41)	
67	2:09:08	Nikki/Sue, Mr. K / <i>Zwischenwelt,</i> <i>Verhörzimmer</i>	Sie geht das Stiegenhaus zum Verhörzimmer hinauf.		Zeitparadox / zirkuläre Erzählung
68	2:10:35	Nikki/Sue, Piotrek / <i>Zwischenwelt,</i> <i>Smithey's Haus</i>	Piotrek schlägt Nikki/Sue zusammen, und sagt, er sei zeugungsunfähig.		
69	2:11:08	Nikki/Sue, Mr. K / <i>Zwischenwelt,</i> <i>Verhörzimmer</i>	Fortführung von S#67		
70	2:11:18	Nikki/Sue / <i>Zwischenwelt,</i> <i>undef.</i>	Nikki/Sues Haare werden in Slow-Motion gezeigt.		
71	2:11:39	Nikki/Sue, Mr. K / <i>Zwischenwelt,</i> <i>Verhörzimmer</i>	Fortführung von S#69: Sie erzählt, dass sie, nachdem ihr Sohn gestorben war, eine schlechte Zeit durchmachte. Sie gebraucht die Metapher, dass sie alles um sich herum wie in einem dunklen Kinosaal wahrgenommen hätte.		
72	2:14:43	Nikki/Sue, Prostituierte / <i>Hollywood Boulevard</i>	Doris Side attackiert Nikki/Sue am Walk of fame mit dem Schraubenzieher,.		
73	2:18:44	Nikki/Sue, 2 Obdachlose Frauen / <i>Hollywood Boulevard</i>	Nikki/Sue bricht zwischen zwei Obdachlosen zusammen, die ihr Gespräch jedoch normal weiterführen, und stirbt. Der Regisseur ruft „Cut“. Die Obdachlosen erheben sich, Nikki bleibt liegen.	D ⁰ Cinematographic codes (Zitate/Verweise auf „Mulholland Drive“, „Sunset Boulevard“) A ⁰ / A ¹ Production	Sue stirbt im Film-im-Film, und nicht Nikki.
74	2:27:09	Nikki, Kingsley, div. Assistenten /	Kingsley gratuliert Nikki zur Performance, welche verwirrt durch	A ⁰ Production	

		<i>Hollywood Studios, Stage u. Backstage</i>	den Backstage-Bereich wankt.		
75	2:29:49	Nikki, Lost Girl, Mr. K / <i>Hollywood, Kinosaal</i>	Nikki betritt einen Kinosaal und sieht sich als – im Film unmögliche – Simultanpräsentation auf der Leinwand. Es erscheinen Sequenzen des Films INLAND EMPIRE, wie z.B. S#71 u.ä. Sie folgt Mr. K Treppen hinauf, befindet sich in Smithey's Haus, im Verhörzimmer, vor einer Tür mit Aufschrift 47, hinter welcher sich die Hasen-Sitcom verbirgt. Sie tötet das Phantom im Flur.	A ⁰ /A ¹ Production C ⁰ /C ¹ Reception D ¹ Frame in frame	unmögliche Simultanpräsentation Räumliche Ordnung
76	2:39:02	Nikki, Hasenmenschen / <i>Zwischenwelt, Sitcom</i>	Nikki betritt das Zimmer der Sitcom.	D ⁰ Cinematographic codes	Räumliche Ordnung
77	2:40:24	Nikki, Lost Girl	Nikki betritt das Zimmer, in dem sich das Lost Girl befindet, küsst es und verschwindet. Lost Girl verlässt das Zimmer.	A ⁰ /A ¹ Production C ⁰ /C ¹ Reception D ¹ Frame in frame	Mise-en-abyme
78	2:42:32	Lost Girl, Piotrek, Kind	Lost Girl stürzt die Gänge entlang in Smithey's Haus, wo sie auf ihren Ehemann Piotrek trifft. Die Familie ist glücklich vereint.		
79	2:43:45	Nikki / <i>Zwischenwelt, Sitcom</i>	Nikki steht auf der Bühne, wird von Scheinwerferlicht angestrahlt. Es ertönt Applaus von der Konserve (Phonographen).	D ⁰ Cinematographic codes	
80	2:44:52	Nikki / <i>Hollywood, Nikkis Haus</i>	Nikki sitzt im hellblauen Kleid unschuldig auf dem Sofa in ihrer Villa.	D ⁰ Cinematographic codes („Lynchland“ – roter Vorhang)	
VI. EPILOG					
81	2:46:00 – 2:52:22	<i>Hollywood, Nikkis Haus</i>	Nikki hat eine Party in ihrem Haus. Anwesend sind Schauspielkollegen (Laura Harring, Nastassja Kinski) und sonstige Gäste.	A ⁰ /A ¹ Production D ⁰ Cinematographic codes („Lynchland“ – Verweise: „Mulholland drive“, „Blue Velvet“, „Twin Peaks“, „Sunset Boulevard“ etc.)	

6.3 Systematische Filmanalyse

David Lynch haftet der Ruf als „Hauptvertreter des postmodernen Kinos“ an, spätestens mit seinen Filmen „Blue Velvet“ (1986) und „Wild at heart“ (1990) hatte er diesen Ruf erworben, welcher mit den Filmen „Lost Highway“ (1997) und „Mulholland Drive“ (2001) noch ausgebaut wurde, wobei der Fokus immer mehr hin zum Bruch mit der klassischen Erzählung verschoben wurde. Das ungenierte, beliebige Zitieren, das für die Postmoderne als Charakteristikum gilt, nimmt ab. Was Rodenberg im Hinblick auf postmoderne Charakteristika über „Wild at heart“ schreibt, kann jedoch zum Teil auch für die Folge-Filme gelten:

„Wild at heart [war] ein Film der Gegensätze, der ‚postmodernen‘ Widersprüchlichkeiten [...], des genüsslich ausgekosteten Paradoxen im Gewand einer populären Handlung, das die an den Film gestellten Fragen auf den Betrachter selbst zurückwarf. Mit seinen Verweisen auf die amerikanische Populärkultur ist Wild at Heart ein Film der selbstreflexiven Zitate, ein Kaleidoskop der Klischees, die, kunstvoll gegeneinander gesetzt, das Bild eines Amerika abgeben, das nur noch aus Trugbildern besteht. Dabei bediente Lynch sich ungeniert der gesamten amerikanischen Film- und Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts.“⁵⁰³

Der Bruch mit traditionellen Erzählstrategien und die Auflösung von Einheiten und Identitäten hängen aus Sicht Steinke eng mit Konzepten der Postmoderne zusammen.⁵⁰⁴ Ein vielleicht wesentlicher Punkt, der im Zusammenhang mit der „Radikalität“ der Filme David Lynchs steht, ist jener der Bewahrung der kompletten künstlerischen Kontrolle über das Filmschaffen. Dies beginnt mit dem Schreiben des Drehbuchs⁵⁰⁵ und endet beim Final Cut des Films. Er wählt selbst die Filmmusik aus, bzw. komponiert diese eigenständig und zeichnet sich für das Klangdesign verantwortlich. Bei „INLAND EMPIRE“ war, aufgrund der verwendeten digitalen Amateurkamera, Lynch selbst auch zum Teil Kamermann, weshalb Steinke meint, dass ein Film Lynchs „mehr als persönliches Kunstwerk denn als kalkuliertes Produkt gewertet werden (kann) und infolgedessen als Werk, dessen narrative Struktur und

⁵⁰³ Rodenberg, zit. nach Steinke 2007, S. 146

⁵⁰⁴ Vgl. Steinke 2007, S. 147

⁵⁰⁵ Zu „INLAND EMPIRE“ wurde die künstlerische Freiheit sogar soweit getrieben, dass es nicht einmal ein Drehbuch gab.

formale Gestaltung Ausdruck künstlerischer Intention ist“⁵⁰⁶. Die Filme werden daher auch eher im undefinierten Zwischenbereich von Popular-, Experimental- und Kunstfilm angesiedelt.

Die eindeutige Zuordnung zu einem oder mehreren Genres ist darüber hinaus auch nicht möglich. Bezeichnete Lynch „Lost Highway“ als Noir-Horror-Film, so entzieht sich „INLAND EMPIRE“ jeglicher Kategorisierung. Vielleicht ist Füllers Definition von „Kopf-Film“ zutreffend, wenn er diesen als Film beschreibt, der „in immer stärkeren Maße die Frage nach der Wahrhaftigkeit und Verifizierbarkeit der Wirklichkeit, die sich so gerne als Realität ausgibt, aufwirft“⁵⁰⁷. In diesem Sinne kann vielleicht auch der Untertitel von „INLAND EMPIRE“, nämlich „A woman in trouble“, als Ausdruck der Nichtkategorisierbarkeit verstanden werden, obwohl dieser prinzipiell, wenn auch mit ironischem Unterton, stellvertretend für den Inhalt des Filmes stehen kann.

Die Nichtkategorisierbarkeit kann ihren Ursprung im Konzept des *offenen Textes* haben, welcher sich durch die scheinbare Unmotiviertheit der handelnden Figuren und dass keinem „Logozentrismus“ – die Geschehnisse sind nicht (immer) logisch erklärbar – Rechnung getragen wird, auszeichnet. Lücken, Brüche und offenes Ende sind weitere signifikante Merkmale eines offenen Textes. Die Fragmentiertheit sowie die textuelle Offenheit, fehlende Kausalität, Inkohärenz, Anti-Teleologie, sowie die Vieldeutigkeit sind unverkennbare Charakteristika der Filme Lynchs, weshalb man nach Umberto Eco beim Zutreffen dieser Kriterien von „offenen Kunstwerken“⁵⁰⁸ sprechen kann.

Die entsprechende Lesart ist nicht im Werk selbst angelegt, wie dies für den klassischen Erzählfilm gelten könne. Verschiedene Deutungsansätze stehen mehr oder weniger gleichberechtigt nebeneinander. „Der Zuschauer wird angesichts der Ambiguität zur Selektion unter den Deutungsansätzen zur aktiven Auseinandersetzung mit dem Werk aufgefordert.“⁵⁰⁹

Ein konstitutives Element, welches sich durch sämtliche Bereiche und Diskurse der Postmoderne zieht, ist das *Zitat*, welches Begriffe wie „Doppelcodierung, Anspielung,

⁵⁰⁶ Steinke 2007, S. 149

⁵⁰⁷ Füller, zit. nach Steinke 2007, S. 156. Als Vertreter dieses Genres führt Füller folgende Filme an: „Barton Fink“ (USA/UK, Joel Coen, 1991), „Johnny Mnemonic“ (CAN/USA, Robert Longo, 1995), „Twelve Monkeys“ (USA, Terry Gilliam, 1995), „Pi“ (USA, Darren Aronofsky, 1998), „Lost Highway“ (F/USA, David Lynch, 1997), „Matrix“ (USA/AUS, Andy und Larry Wachowski, 1999), „eXistenZ“ (CAN/UK, David Cronenberg, 1998).

⁵⁰⁸ Vgl. Steinke 2007, S. 159

⁵⁰⁹ Steinke 2007, S. 160

Verweis, Referenz (...)“⁵¹⁰ umfasst, und seit den 1980er Jahren oft in Filmen verwendet wird. Bei Zitaten in „INLAND EMPIRE“ handelt es sich weniger um kurze und oberflächliche, schnelle Verweise oder Bild- bzw. Dialogzitate, „deren Funktion ist, Freude am Wiedererkennen zu bereiten“, sondern mehr um Referenzen an strukturelle und narrative Eigenheiten anderer Filme, welche wesentlich komplexer und nicht so leicht erfassbar sind, wie im „populären Zitat-Kino“⁵¹¹. Hier scheint für „INLAND EMPIRE“ der Film „Sunset Boulevard“ (1950) von Billy Wilder wichtig zu sein, der auch thematisch eng verbunden ist mit „INLAND EMPIRE“, zumal er zu David Lynchs 5 Lieblingsfilmen zählt⁵¹². Auffallend ist jedoch, dass sich Lynch bei Querverweisen innerhalb der Filme eher auf sein eigenes Werk („Lynchland“) bezieht, „durch die ständige Wiederaufnahme und Weiterentwicklung einer begrenzten Anzahl von strukturellen Eigenheiten und inhaltlich-thematischen Vorlieben“, wie Füller meint arbeite er „konsequent an der Erstellung eines Gesamtkunstwerkes“⁵¹³. Wie Bleicher anmerkt, ist diese „Manier“ unter Regisseuren, die dem Autorenkino angehören, oft der Fall, dass im „Alterswerk“ eine eigene Werkschau mittels Selbstzitaten erfolgt, wobei Leitthemen, zentrale Szenen und Dialoge reflektiert werden⁵¹⁴. Bei David Lynch wird hier von „Lynchismen“⁵¹⁵ gesprochen. Dieser typische Lynch-Stil kommt auch in „INLAND EMPIRE“ zu tragen, und kann weiters als Ausdruck der intratextuellen Arbeitsweise des Regisseurs gesehen werden.

⁵¹⁰ Steinke 2007, S. 151

⁵¹¹ Steinke 2007, S. 155

⁵¹² Vgl. Rodley, Chris (Hrsg.): David Lynch. Lynch über Lynch. Verlag der Autoren, 2005. S. 95.

⁵¹³ Füller, zit. nach Steinke 2007, S. 154

⁵¹⁴ Vgl. Steinke 2007, S. 155

⁵¹⁵ Steinke 2007, S. 155

6.3.1 Erzählung

6.3.1.1 Umriss und Anordnung der Geschichte

Das fraktale Kaleidoskop „INLAND EMPIRE“ erzählt die Geschichte einer Schauspielerin, Nikki Grace, deren private und berufliche Existenz an einem Wendepunkt angelangt ist. Mit ihr durchläuft der Zuschauer und die Zuschauerin eine Art Selbsterkenntnis-Prozess – „A woman in trouble“ wie der Untertitel des Films auch unmissverständlich andeutet – mit positivem Ausgang.

Sie erhält neben ihrem Schauspieler-Partner Devon Berk die Hauptrolle in einem Film (*On High in Blue Tomorrows*), der anscheinend als Typ *Frauenheld* verschrien ist. Nikkis Ehemann, ein mächtiger und vor allem eifersüchtiger Mann polnischer Abstammung, warnt Devon, bei einem gemeinsamen Abendessen vor einer Affäre mit seiner Ehefrau. Wie sich herausstellt, handelt es sich bei dem zu drehenden Film um ein Remake eines polnischen Films (47). Auf dem Drehbuch, so das Gerücht, solle ein Fluch lasten, da die beiden Hauptdarsteller ermordet wurden. Während den Dreharbeiten zum Film kommen sich Nikki und Devon nicht nur als Sue und Billy in der Filmrolle laut Drehbuch, sondern auch privat näher– es kommt zum Ehebruch. Die Realitätsebenen beginnen für Nikki fortan mehr und mehr zu verschwimmen – sie kann nicht mehr zwischen ihrem richtigen Leben und ihrer Filmrolle unterscheiden.

Ab nun beginnt der Lernprozess – sie durchwandert fragmentierte, innerliche Realitäten. Ihre Identität scheint aufgehoben zu sein. Sie erhält Einblick in die Produktionswelt und die ähnlichen Konflikte der Darsteller des Films 47; sie lebt in einem heruntergekommenen Einfamilienhaus mit ihrem Ehemann und wird schwanger, obwohl ihr Ehemann zeugungsunfähig ist; sie erzählt einem kafkaesken Detektiv ihre Lebensgeschichte, die geprägt ist von roher Gewalt und Vergewaltigung. Am Ende dieses Prozesses befindet sie sich am Hollywood Boulevard am Walk of Fame inmitten von Prostituierten, mit welchen sie sich charaktermäßig identifiziert. Sie wird von der betrogenen Ehefrau schließlich mit einem Schraubenzieher tödlich verletzt, und stirbt inmitten zweier obdachloser Frauen. Es stellt sich – für Nikki sowie für den Zuschauer und die Zuschauerin - heraus, dass man sich am Set von *On High in Blue Tomorrows* befindet. Nikki erhebt sich, wandert verwirrt und benommen hinter den Kulissen umher, wo sie schließlich das Phantom, welches scheinbar etwas mit den ominösen Vorkommnissen zu tun hat, tötet. In den Armen des Lost Girl, welches das Geschehen auf einem TV-Gerät in einem Hotelzimmer mitverfolgt hat, löst sie sich *in Luft auf*. Das

Lost Girl stürmt anschließend die Hotel- und Kulissengänge entlang und wird von ihrem Ehemann und ihrem Kind mit offenen Armen in ihrem Zuhause in Empfang genommen.

6.3.1.2 Rolle des Erzählers

In der szenischen Darstellung verbleibt die Erzählperspektive nahe an der fokalisierten Figur. Der Wissensstand des Zuschauers oder der Zuschauerin entspricht dem Wissensstand der Protagonistin Nikki. In vielen Sequenzen scheint sich jedoch eine extradiegetisch bzw. mehrere intradiegetische narrative Instanzen einzumischen, welche den Zuschauer oder die Zuschauerin mit Zusatzinformationen versorgen. Man kann von *Plurivokalität*⁵¹⁶ sprechen, wenn für das Geschehen relevante Informationen von mehreren Erzählern geliefert werden.

Als intradiegetische Erzähler treten auf:

- Die Nachbarin mit ost-europäischem Akzent als Figur der klassischen Märchentante: Sie spricht Teile der Geschichte bereits im vorhinein an, hat also anscheinend Einblick in die Geschehnisse und scheint zu wissen was passiert.
 - Bsp. 1: Sie sagt Nikki voraus, dass sie wisse, dass Nikki die Rolle für den Film definitiv habe, bevor jene die Zusage der Hauptrolle erhält (vgl. Sequenz #6).
 - Bsp. 2: Sie erzählt ein Märchen, dessen metaphernartige Geschehnisse im Laufe des Filmes passieren werden (vgl. Sequenz #26).
- Das Phantom:
 - Bsp. 1: Im Prolog (Sequenz #4) sagt das Phantom, dass es eine Art Durchgang, einen Anfang der Geschichte suche.
 - Bsp. 2: Mittels Fingerbewegungen scheint er die buchstäblichen Fäden im Hintergrund zu spinnen (Sequenz #56) – es wird Doris Side in ihren unterschiedlichen Figuren im Film in der Überblende in Verbindung gebracht.
- Piotrek (der Ehemann): Der Status von Piotrek als möglichem Erzähler bleibt unklar. Vieles deutet jedoch darauf hin, dass er die Geschehnisse von einer den übrigen Protagonisten übergeordneten (allmächtigen, omnipotenten) Perspektive aus wahrnimmt bzw. lenkt.

⁵¹⁶ Vgl. Kapitel 5.1.2

- Bsp. 1: Er beobachtet die Ehebruchszene ohne einzugreifen, worauf infolge Nikki einen Prozess zu durchlaufen beginnt, welcher eventuell von ihm eingeleitet worden sein könnte.
- Bsp. 2: Er beobachtet die Fluchtszene hinter den Kulissen durch ein Fenster – in auffälliger in Grün⁵¹⁷ gehaltener Kleidung, welcher die folgenden Sequenzen zu dominieren scheint – wiederum regungslos, als ob er die Ereignisse lenken oder beeinflussen würde.

Als extradiegetische narrative Instanz scheint der Regisseur David Lynch auch einzugreifen. Ein Mittel, welches zur Verfügung steht und auch entsprechend eingesetzt wird, sind *Codes* (s. weiter unten) und *Zitate*. Auch der Einsatz von Filmmusik kann entsprechend strukturierend wirken. (Die Beginn- und Schlusssequenz mit dem Lost Girl wird von derselben Musik (David Lynch & Chrysta Bell – Polish Poem) begleitet, was einen Hinweis auf die zirkuläre Anordnung der Geschichte und die *übergeordnete* Beobachtungsposition des Lost Girls geben könnte.)

In Sequenz #48 wird eine Szene aus dem Film „Sunset Boulevard“ (1950) zitiert⁵¹⁸ – das Lost Girl wird vor brennenden Kerzen gezeigt und spricht den Satz „Cast out this wicked dream that has seized my heart“ auf Polnisch, weshalb ebenfalls wie im Original, welches ein Stummfilm war, englisch untertitelt wurde. Auf diesen intertextuellen Verweis soll nun in einem kurzen Exkurs eingegangen werden, da dieser m.E. einen Schlüssel zum Verständnis für den Film „INLAND EMPIRE“ darstellt, und daher auch für die folgende Diskursanalyse von Bedeutung ist.

6.3.1.3 Exkurs: „Sunset Boulevard“ (USA, Billy Wilder, 1950)

Die Notlage eines alternden Stummfilmstars im Zusammenhang mit dem Übergang zum Tonfilm wird thematisiert. Norma Desmond (gespielt von Gloria Swanson) versucht

⁵¹⁷ Eventuell kann man dies als einen Hinweis der extradiegetischen narrativen Instanz deuten. „Grün liegt im Farbspektrum zwischen Gelb und Blau und ist dessen ruhigste Farbe. Die Farbe steht für Harmonie und die Liebeskraft des Herzens. Grün wird als Symbol der Hoffnung betrachtet und fördert unsere Zufriedenheit. Die ausgleichende Wirkung des Grüns gibt ihm eine starke Heilkraft, die besonders Herzleiden auch im übertragenem Sinn, also Liebeskummer, lindern kann. Grün wirkt fördernd auf den Sehpurpur. Bei Stimmungsschwankungen und Ungeduld hilft Grün, das innere Gleichgewicht wiederzufinden.“ (<http://www.revisage.com/zimmerbrunnen/index1.html> [abgerufen am 23.05.2009])

⁵¹⁸ s. Abbildung #46

die Zeit zu stoppen und umgibt sich mit Bildern ihrer selbst. Die Fotografien sollen ihr junges und berühmtes Antlitz als Schauspielerin aus der Stummfilm-Zeit konservieren. Dieses Selbstbild gibt ihrem Leben Bedeutung, ausgedrückt durch den Satz: „We had faces then!“, welcher auch auf die Bedeutung der Schauspielkunst, vor allem im Hinblick auf die übertriebenen mimischen Gesten in Stummfilmen aufmerksam macht. Joe Gillis (gespielt von William Holden) als junger, jedoch erfolgloser Schriftsteller, tritt als zunächst außenstehender Beobachter in das einsame, rückwärtsgewandte Leben Desmonds ein und ist auch der, der von ihr schlussendlich ermordet wird. Desmond benötigt jedoch einen Schriftsteller, welcher ihr Screenplay bearbeiten und ihre Rückkehr ins Kino garantieren soll. Hier werden die vielfältigen Interdependenzen, die in der Filmindustrie walten, thematisiert: Schauspieler und Schauspielerinnen brauchen Schriftsteller und Schriftstellerinnen, Regisseure und Regisseurinnen, Techniker und Technikerinnen, Make-Up-Artists etc. um ihre Schauspielkunst auf den Bildschirm bringen zu können. Und alle sind wiederum vom Publikum abhängig, welche Desmond als „wonderful people out there in the dark“ beschreibt. Norma Desmond sieht sich in ihrem privaten Heimkino ihre eigenen *alten* Filme an, die sonst nirgendwo mehr gespielt werden. Diese Situation weist auf den Widerspruch der filmischen Unsterblichkeit hin: „[M]ovies preserve the youthful image while the real self ages, but movies themselves are transitory phenomena, popular for a brief run and then forgotten.“⁵¹⁹

Eine besonders passende Insider-Selbstreferenz, die Billy Wilder in „Sunset Boulevard“ einstreut, ist ein Filmschnipsel aus einem nie veröffentlichten Film (*Queen Kelly*) von Swanson (von Regisseur von Stroheim, der in „Sunset Boulevard“ den Diener und Ehegatten von Desmond abgibt), den sich Desmond mit Gillis im Heimkino ansieht. Genau dieser Teil ist das Zitat in „INLAND EMPIRE“. „Sunset Boulevard demonstrates the cost of motion picture fame, the transformation of the self into ageless but insubstantial images, and the tyranny – especially for women – of a culture of youth and physical beauty.“⁵²⁰ Der spezielle Status des alternden Filmstars Desmond ist nach Lucy Fischer der Schlüssel zum Verständnis des Films, denn die Rolle eines aus der Zeit gekommenen Filmstars verletzt bestimmte etablierte Hoffnungen im Hinblick auf die kulturellen Mythen von Hollywood und Frauen – was wiederum für Nikki Grace in „INLAND EMPIRE“ auch gelten kann. Besonders der *weibliche Star* ist ein Auslaufmodell, wie auch die Begegnung am Studioset von Desmond mit dem Regisseur

⁵¹⁹ Ames 1997, S. 199

⁵²⁰ Ames 1997, S. 200

DeMille (gespielt von ihm selbst) zeigt, denn DeMille, der die Stummfilme mit Desmond gedreht hat, ist selbst noch im Geschäft als erfolgreicher Regisseur tätig.

In der berühmten Schlussszene des Films, verschwimmen für Desmond die Grenzen zwischen Wirklichkeit und filmischer Wirklichkeit: „Norma Desmond will act only one more scene in her life, when Max (her one-time director and husband) directs her descent into police custody. Her last words are spoken as she moves her famous face into close range for the camera: ‘All right, Mr. DeMille, I’m ready for my close-up.’”⁵²¹ Gerade diese Schlussszene kommentiert das Filmemachen an sich bzw. das Filmemachen über das Filmemachen. Ames beschreibt diese Szene folgendermaßen:

„Norma sits staring into her lighted makeup mirror. (...) An overhead lamp illuminates her face, which we see in profile, and we also see the front of her face reflected in the makeup mirror. She is appropriately silent, fixed as an image, a face. Her eyes literally light up when she hears that the (newsreel) cameras have arrived – a hand mirror flashes a strip of reflected light across her face. Max asks her to play her scene; standing at the base of the spiral staircase, he acts the director as he did in the past. But Norma believes she is acting Salome for DeMille. She descends the staircase before running cameras and accents her face with elaborate hand gestures. At the base of the staircase she breaks from her part into another – and thanks everyone for making her return to movies possible. ‘You see’, she concludes, ‘this is my life. It always will be. There’s nothing else – just us and the cameras and those wonderful people out there in the dark.’ But what is the referent for her ‘this’? Most simply, movie acting, the movie acting she believes she is engaged in in her great return to the screen. But the assumption that the screen provides the only source for reality or satisfaction is at the root of Norma’s despair and sense of uselessness at fifty. And to the audience of *Sunset Boulevard* the ‘this’ that is her life is not stardom and glamour, but delusion. (...) The movie frames the Hollywood ending within the mind of the Hollywood star and allows the writer to comment on its falsity. But the writer is dead.”⁵²²

“*Sunset Boulevard*” überhöht seine Selbstreferentialität selbst durch die Vermischung von Wirklichkeit und filmischer Wirklichkeit, vor allem im Hinblick auf die handelnden Personen: DeMille spielt DeMille; der Einmal-Regisseur von Stroheim spielt den Desmonds Einmal-Regisseur von Mayerling. „It reminds us that this view of the movie

⁵²¹ Ames 1997, S. 206

⁵²² Ames 1997, S. 222

industry is directed and enacted by insiders, and it feeds on our interest in stars as well as characters.”⁵²³

Auch für die Szenen mit den alten Film-Kollegen Desmonds hat Wilder wirkliche Kollegen Swansons besetzt, wie z.B. Buster Keaton. Es handelt sich hier eher um Insider-Jokes, wie auch der oben angeführte selbstreferentielle Humor durch die Verwendung des nie veröffentlichten Films *Queen Kelly*. Genau aber dieses Extrem der Cameo-Auftritte macht den Zuschauer zum Komplizen, die Zuschauerin zur Komplizin, im „stargazing“⁵²⁴. Das besonders übertriebene Spektakel der Beerdigung des Affen betont die Einsamkeit und neurotische Zurückgezogenheit Desmonds. Das Affenbegräbnis deutet an, dass sie selbst im Angesicht des Todes alleine sein wird, obwohl sie in ihrer filmischen Hochphase von Millionen Menschen bewundert wurde. Ich nehme an, dass auch während der Sterbeszene Susan Blues am Hollywood Boulevard, die Worte der asiatischen Obdachlosen, wenn diese von einer Villa in der ein Affe hause, erzählt, sich auf Norma Desmond und ihren Affen beziehen.

Die thematischen Bezüge von „INLAND EMPIRE“ auf „Sunset Boulevard“, sowohl im Hinblick auf den Status der alternden Schauspielerin, als auch der des Verwischens der Grenzen zwischen filmischer und außer-filmischer Wirklichkeit, sind augenscheinlich. Die Zitate und intertextuellen Verweise sind nicht Ausdruck der Beliebigkeit, sondern durch den narrativen Kontext motiviert und spielen auf strukturelle Ähnlichkeiten der beiden Filme an, sind jedoch nur für ein filmisch gebildetes Publikum entschlüsselbar⁵²⁵.

6.3.1.4 Personenkonstellationen und –konflikte

Im Prinzip sind die Personenkonstellationen und –konflikte in „INLAND EMPIRE“ rund um die Hauptfigur Nikki Grace angeordnet. Obwohl auf unterschiedlichen *Realitätsebenen*⁵²⁶ angesiedelt, ergeben sich die gleichen Personenkonstellationen und -konflikte, wie in der Zeile „Personen-Charakteristik“ angegeben. Lost Girl und Nikki, sowie Piotrek und das Phantom, handeln zwar auf unterschiedlichen Ebenen, stellen

⁵²³ Ames 1997, S. 206

⁵²⁴ Ames 1997, S. 208

⁵²⁵ Mir war der Film „Sunset Boulevard“ vor der filmischen Diskursanalyse ebenfalls nicht bekannt. Ich stieß im Rahmen einer Rezension auf diesen intertextuellen Verweis.

⁵²⁶ s. dazu Kapitel 6.3.1.6

aber dieselbe Person allegorisch dar: die Ehebrecherin in Gestalt der Schauspielerin, der eifersüchtige und betrogene, mächtige Ehemann. Es sind dies auch die beiden Charaktere, welche auf allen vier Ebenen des Films vorkommen – die jeweiligen Pendants (Billy Side und Doris Side) werden auf der Ebene der „Realität 2. Ordnung“ ausgespart (Auf dieser Ebene findet auch die „Auflösung“ in Form der Wiedervereinigung der Familie statt, wo es keinen Platz für Ehebruch gibt).

Ebene	Person a	Person b	Person a₁	Person b₁
„Realität 2. Ordnung“	Lost Girl	-	Piotrek	-
Hollywood: Produktions- welt <i>On High in Blue Tomorrows</i>	Nikki	Devon	Piotrek	Doris Side (S#15, S#64, S#72)
Filmwelt <i>On High in Blue Tomorrows</i>	Sue	Billy	Piotrek	Doris Side (S#55)
Polen: Produktions- welt 47	Lost Girl	undef. (S#51)	Phantom	undef. („who is she?“ aus S#49)
Personen- Charakteristik	Ehebrecherin / Schauspielerin / macht Prozess durch – wird „geläutert“	Ehebrecher / Schauspieler	Betrogener Ehemann / zeugungsunfähig / bringt das Spiel ins Laufen (S#4) – aus Rache (?)	Betrogene Ehefrau / um Kind „beraubte“ Frau

6.3.1.5 Zeitstruktur

Die temporale Ordnung zeichnet sich in der klassischen Filmerzählung durch Chronologie, durch die Logik der Linearität, durch Teleologie als auch Finalität aus. In „INLAND EMPIRE“ merkt man, dass etwas mit der Erzählzeit nicht zu stimmen scheint. Die Ereignisse stehen nicht unmittelbar ‚lesbar‘ in der Zeit. Zum Teil kommt es zum *Rückwärtserzählen*, das Ursache-Wirkungs-Prinzip wird dahingehend umgekehrt, dass zunächst die Wirkung erscheint, und später erst die Ursache angeführt wird. Auch sog. Loop-Formen, wenn die narrative Form einen Kreis beschreibt, werden angewendet. „Loop-Formen oder zyklische Konstruktionen von Erzählungen dürfen als

charakteristisch für die Postmoderne anerkannt werden, da sie eine Art ‚self-erasure‘ bewirken, die als unlösbares Paradoxon bestehen bleibt⁵²⁷. Auch in „INLAND EMPIRE“ kommt es bedingt durch die Zirkularität zur Selbstauslöschung von Erzählteilen – die Loop-Form begründet somit zwei verschiedene Lesarten (vgl. als Beispiel Sequenz #28) Nikki/Sue blickt als *eine* Person von zwei verschiedenen Positionen aus auf dieselbe Szene. Die dadurch entstehende Paradoxie kann nicht zeitlich aufgelöst werden. Die Frage, was vorher und nachher passiert ist, kann nicht beantwortet werden.

Was durch diese Anordnung der Ereignisabfolgen ersichtlich wird, ist der Konstruktionscharakter der Zeit⁵²⁸. Zeit wird nicht einfach suspendiert, wie dies in Traumdarstellungen oder surrealen Erzählungen oft der Fall ist, sondern wird deutlich *als Konstruktion*.

„Die Projektion der Zeit von der Linie in den Kreis impliziert den Verlust von vorwärts schreitenden Zukunftsvisionen und –erwartungen. Im zirkulären Prinzip sind Zeitvorstellungen der Simultaneität, der beständigen Gegenwart und der Unzeitlichkeit angelegt; Zeitvorstellungen, wie sie kennzeichnend für die Postmoderne sind.“⁵²⁹

Die Zeit in „INLAND EMPIRE“ ist eher psychisch bzw. subjektiv strukturiert als objektiv. Ein maßgeblicher Satz hierfür findet sich hier in „Lost Highway“, wenn Fred sagt, weshalb er Videokameras nicht möge: „I like to remember things my own way. [...] Not necessarily the way they happened.“⁵³⁰

6.3.1.6 Anordnung der Erzähl- und Wirklichkeitsebenen

In „INLAND EMPIRE“ finden sich mehrere verschachtelte Ebenen der Erzählung bzw. Wirklichkeitsebenen, die zum Teil miteinander verbunden sind, bzw. einen unklar definierten Status besitzen. Es kommt zur Überschreitung von Grenzen zwischen verschiedenen narrativen Ebenen, einem sog. *Kollaps der Hierarchien*⁵³¹. Als Metapher für die Ebenenanordnung kann, im Gegensatz zur *Pyramide*, die eine klar gegliederte

⁵²⁷ Steinke 2007, S. 166

⁵²⁸ Vgl. Volland 2009

⁵²⁹ Steinke 2007, S. 169

⁵³⁰ zit. nach Steinke 2007, S. 170

⁵³¹ s. Kapitel 5.1.2

Schichtung der Ebenen aufweist, nach Derrida eher vom *Fächer* die Rede sein, denn „[i]n seiner unbeständigen Form des Öffnens und Schließens, des Zusammenfallens und Entfaltens bildet es die polymorphe Struktur von postmodernen Erzählungen“⁵³².

Man kann folgende Erzähl-Ebenen unterscheiden:

- Einerseits gibt es die *diegetische* Produktionswelt des Film-im-Films *On High in Blue Tomorrows*, welche in Hollywood (und Umgebung) angesiedelt ist.
- Als zweite Ebene kann man die *meta-diegetische* Welt der fiktiven Filmwelt von *On High in Blue Tomorrows* ausmachen, wenngleich die Grenzen fließend sind.
- Die dritte Ebene der Erzählung ist in Polen – der Produktionswelt des Filmes 47, der als Vorlage für „On High in Blue Tomorrows“ dient – angesiedelt. Es handelt sich um das Äquivalent zur Produktionswelt in Hollywood, nur örtlich und zeitlich different, inhaltlich jedoch ähnlich.
- Weiters gibt es zahlreiche undefinierte, fragmentarische Zwischenwelten, wie z.B. die Hasen-Sitcom, das Detektivbüro, das Hotel in Polen etc., welche örtlich nicht klar einzuordnen sind, jedoch, wie ab Sequenz #75 gezeigt wird, nebeneinander, durch zahlreiche Gänge verbunden sind und als „Wurmlöcher“ zwischen den Erzähl-Ebenen zu fungieren scheinen.
- Der Produktionswelt von *On High in Blue Tomorrows vorgelagert*, befindet sich die *Lebenswelt* des Lost Girls bzw. die Welt der Schauspielerin Laura Dern bzw. die Welt des Regisseurs David Lynch (s. Epilog).

Der Realitätsstatus der Ebenen, d.h. ob es sich um subjektiv-innere, subjektiv-äußere, oder objektive Realität handelt, aus Sicht der zumeist fokalisierten Figur Nikki, bleibt ebenfalls mehr oder weniger unklar.

- *Objektive Realität*: Während in den Hauptsequenzen der Exposition und der Produktionswelt von „On High in Blue Tomorrows“ zeitlich und erzähltechnisch noch halbwegs linear vorgegangen wird, könnte man sich als Zuschauer oder Zuschauerin mit der diegetischen Fokalisationsinstanz Nikki in der *fiktiven* objektiven Realität befinden, obwohl auch hier zum Teil „Aufweichungen“ der

⁵³² Steinke 2007, S. 172

Realitätsebene stattzufinden scheinen⁵³³, es jedoch noch zu keinem vollständigen Bruch kommt.

- *Subjektiv-äußere Realität*: Spätestens in Sequenz #25 wird klar, dass die Realitätsgrenze von Nikki zu ihrer gespielten Rolle Sue immer mehr verschwimmt und die subjektiv-äußere Welt abgebildet zu sein scheint. Die Ebene wird zunächst für den Zuschauer und die Zuschauerin durch die „Cut“-Rufe des Regisseurs noch markiert, wird infolge jedoch (nicht nur für Nikki) komplett ausgehebelt.
- *Subjektiv-innere Realität*: In Sequenz #27 sind unterscheidbare Grenzen sowohl für Nikki als auch für den Zuschauer und die Zuschauerin aufgelöst. Es scheint sich hier infolge nur mehr um eine Darstellung der subjektiv-inneren Realität von Nikki zu handeln. Ab hier beginnt auch der narrative Schritt in die fragmentierten Zwischenwelten; zeitliche und örtliche Kausalität sind fortan suspendiert – wir scheinen der subjektiv-inneren Strukturierungstätigkeit der Fokalisationsinstanz Nikki zu folgen. Der Filmtitel „INLAND EMPIRE“ als solcher, scheint wörtlich genommen auf das *innere Reich*, welches es zu entdecken gilt, hinzuweisen. Interessant hierbei ist, dass die den Übergang markierende Sequenz strikt in dunkelblau gehalten ist⁵³⁴. Folgt man z.B. einer Farbenlehre⁵³⁵, steht (hell)blau Symbolen der „Sehnsucht“ oder des „Traums“ nahe, je dunkler das Blau, umso tiefer geht es ins Innere um somit eine geistige Entwicklung fördern zu können.
- *Objektive Realität zweiter Ordnung*: Wie bereits zu Beginn im Prolog (Sequenz #2) angedeutet – verfolgt das Lost Girl im TV-Gerät Szenen des Films „INLAND EMPIRE“, weshalb sich das Lost Girl auf einer Erzähl-Ebene *über* der der Produktionswelt Hollywoods befinden könnte. Denn zum Ende der Erzählung löst sich die scheinbare Fokalisationsinstanz Nikki in ihren Händen auf. Mit dem Bewusstwerden der eigenen Fiktionalität von Nikki, verschwindet diese konsequenterweise aus dem Film. Die Familie wird nun auf der objektiven Realitätsebene zweiter Ordnung zusammengeführt, also auf einer Ebene welche *mehr* Realität zu beanspruchen scheint als die anderen.

⁵³³ Vgl. Übergang von Sequenz #6 auf #7, welche rein narrativ motiviert ist, und eher von der extradiegetischen Erzählinstanz durchgeführt wird, als auch die innerdiegetische Fokalisationsfigur dies gewissermaßen *erlebt*.

⁵³⁴ s. Abbildung #42 u. 43

⁵³⁵ <http://www.revisage.com/zimmerbrunnen/index1.html> [abgerufen am 23.05.2009]

Die nahezu kausal eingeführten Realitätsebenen, werden in Sequenz #73 schlagartig korrigiert: Wie ersichtlich wird, dass es sich bei der Sterbeszene von Nikki/Sue „nur“ um eine Szene aus *On High in Blue Tomorrows* – also Sue ist gestorben – handelt, also zumindest Teile der vorherigen Sequenzen Teil des Films-im-Film waren, wird man aufmerksam gemacht, dass wir uns auf der Ebene der objektiven-Realität, der Erzähl-Ebene der Produktionswelt von „On High in Blue Tomorrows“ befinden. Auch Nikki, welche sich staunend ob ihrer Lebendigkeit nach der Szene erhebt, wird aus der subjektiv-inneren Welt *zurückgeholt*. Infolge sieht sie selbst Teile des Films, welche man bereits im Verlauf von „INLAND EMPIRE“ gesehen hat auf der Kinoleinwand – es scheint als ob die extradiegetische Instanz hier eingreift und ihr vorführen will, dass sie lediglich eine *Schauspielerin* ist. Die Simultanpräsentation will, auf einer übergeordneten Ebene, vermitteln, dass dieser Schauspielerinnen-Status – in „INLAND EMPIRE“ – noch weitergeht.

6.3.1.7 Codes

Ein übergeordnetes Ordnungsprinzip der Erzählung scheint zu fehlen. Die extradiegetische narrative Instanz scheint sich gänzlich von der Erzählung zu distanzieren. Eine Markierung der unterschiedlichen Erzählungen, welche im klassischen Erzählfilm z.B. durch Wechsel zwischen Schwarz-Weiß zu Farbe oder eine kommentierende Stimme aus dem Off, erfolgen kann, fehlt. Die Regiefunktion wird jedoch nicht komplett der fokalen Figur Nikki überlassen. Als ein Mittel um ordnungstiftend einzugreifen, welches der extradiegetischen Instanz zur Verfügung steht, kann der Gebrauch von Signalen, sog. Codes als Leseanweisung⁵³⁶, angeführt werden, welche im Laufe der Rezeption decodiert werden müssen. Diese Codes leiten sich aus dem filmischen Text ab. In Filmen von David Lynch sind solche Codes oft dazwischengeschnittene Objekte, welche nicht direkt etwas mit der Erzählung zu tun haben. „Auf Grund ihrer durch die Kollisionsmontage erreichten Isolation von der eigentlichen Geschichte und der dadurch bedingten Signalfunktion erhalten die Bilder Codecharakter.“⁵³⁷

⁵³⁶ Vgl. Steinke 2007, S. 179

⁵³⁷ Steinke 2007, S. 180

In „INLAND EMPIRE“ kann das Lichtflackern in Zusammenhang mit lauten Geräuschen von Elektrizität bzw. deren digitale Verzerrungen als Code betrachtet werden. Wenn man betrachtet, zu welchem Zeitpunkt der Erzählung dieser Code auftritt, bemerkt man, dass damit der Übergang hin (Sequenz #29/30) bzw. weg (Sequenz #64) von der subjektiv-inneren Realitätsebene markiert ist. Für „Lost Highway“ führt Steinke, Schnelle zitierend, in diesem Zusammenhang an, dass Blitzgewitter als „einer jener abstrakt-expressionistischen Lynch-Momente, in denen wir auf spektakuläre Weise auf eine andere Ebene befördert werden“⁵³⁸, verstanden werden können.

Zusätzlich werden an nahezu genau denselben Stellen in der Erzählung die Koordinaten-Schriftzeichen „AXX ° N N.“, angeführt, welche ebenfalls als gezielt, von der extradiegetischen narrativen Instanz eingesetzte, Codes fungieren, welche die Erzählung einteilen. Beim Koordinaten-Code handelt es sich zudem um einen verstecktes Selbstzitat von David Lynch. 2002 wurde auf davidlynch.com eine Serie mit dem Titel „AXX ° N N.“ angekündigt⁵³⁹, welche tatsächlich nie erschien. Die Selbstreferentialität wird so weit getrieben, dass ein intertextueller Bezug zu einem Referenten hergestellt wird, welchen es nie gab (vgl. Exkurs: „Sunset Boulevard“).

In nachstehender Abbildung sind die Realitätsebenen als auch die durch Code vermittelten Übergänge dargestellt:

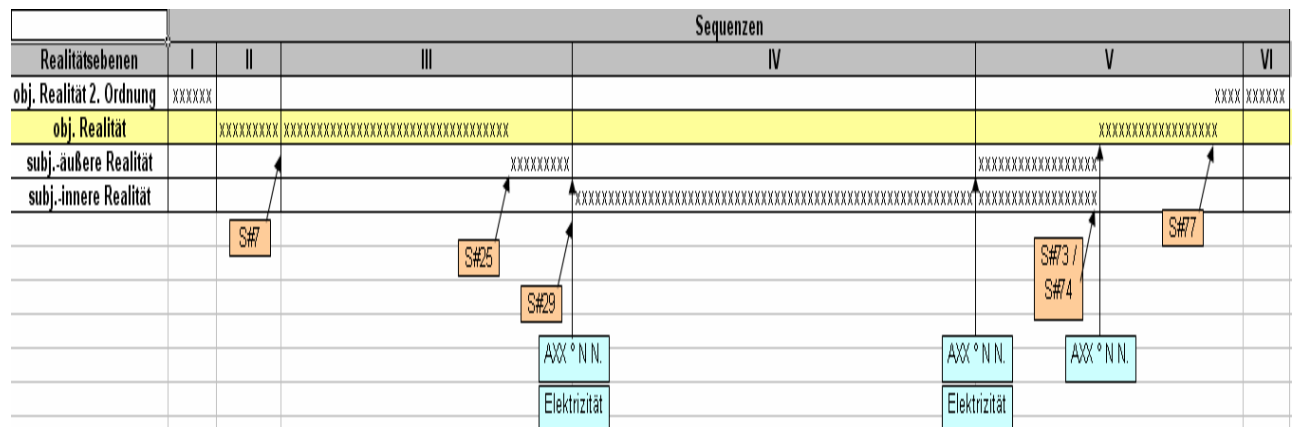


Abbildung #15: Sequenzprotokoll - Realitätsebenen

⁵³⁸ Schnelle, zit. nach Steinke 2007, S. 185

⁵³⁹ Vgl. Schmidt 2008, S. 134

6.3.1.8 Infraierungsstruktur

Der Begriff *Infraierung* ist von Christian Metz in die Filmanalyse eingeführt worden. Der Begriff stammt aus der Wappenkunde und meint ursprünglich, wenn „sich in einem Wappen ein zweites Wappen befindet, das das erste in kleinerer Größe reproduziert“⁵⁴⁰. Auf den Film übertragen meint dieser Begriff, dass es im Film einen zweiten Film gibt. *Mise-en-Abyme*⁵⁴¹ ist ein anderer Ausdruck für dieses Phänomen. Folgende Realisationsphasen⁵⁴² des Films-im-Film werden bei Schleicher unterschieden: „Entwicklung von Idee/Konzeption“, „Finanzierung“, „Produktionsvorbereitung“ (Casting, Bauten, Requisiten etc.), „Aufnahme der Dreharbeiten“, „Durchführung der Dreharbeiten“, „Abschluss der Dreharbeiten“, „Nachbearbeitung/Fertigstellung“, „Reaktion des Publikums“, „Reaktion der Kritiker“. Um die Infraierungsstruktur darzustellen, kann man die Phasen des zu untersuchenden Films mit unterschiedlicher Markierungsweise auf einer Zeitachse anführen. Bzgl. „INLAND EMPIRE“ genügt es hier festzuhalten, dass die Phasen vor allen in den Sequenzen III und V abgebildet werden. Eine weitergehende Differenzierung ist nicht notwendig. Ein explizit dargestelltes *Mise-en-Abyme* findet sich in der Schlüsselsequenz #77, in welcher sich das Lost Girl und Nikki zum einzigen Mal begegnen und Nikki verschwindet⁵⁴³. Die Verschachtelungsstruktur, die Ebenenkonstellationen sowie die medienbezogene Selbstreferentialität werden hier nochmals *visuell wahrnehmbar*, sodass eine Auflösung erfolgen kann.

6.3.2 Bild

Der Film wurde mit einer semi-professionellen Digitalkamera (Sony PD 150) zum Teil von David Lynch selbst gedreht. 1997 zeigte David Lynch noch seine Abneigung gegen die digitale Technik, welche schlechte, hässliche Bilder zurfolge habe, und alles was damit verbunden sei⁵⁴⁴, 2007 sieht er seine künstlerische Zukunft in der digitalen Videotechnik. Vor allem die Arbeitsweise ohne Drehbuch bzw. das Drehen von

⁵⁴⁰ Schleicher 1991, S. 53

⁵⁴¹ s. dazu auch Kapitel 3.2.3 u. 5.1.2

⁵⁴² Vgl. Schleicher 1991, S. 149

⁵⁴³ s. Abbildungen #54 u. 55

⁵⁴⁴ Vgl. Schmidt 2008, S. 131

isolierten Fragmenten an unterschiedlichen Orten gestaltete sich dank digitaler Technik als einfacher, so Lynch.

Zum Teil sind die Bilder grobkörnig. In dunklen Szenen kann die Kamera nicht fokussieren. Bei Nahaufnahmen wird manchmal der Hintergrund scharfgestellt, das Gesicht bleibt unscharf. Als Resultat wird, ob der oft verwendeten Nahaufnahmen, eine gewisse Distanz durch die unausgewogene Fokussierung hergestellt, die noch mehr auf den Herstellungs-Charakter des Filmes verweist. Hierzu ein Zitat aus einem Interview mit David Lynch aus Spiegel-Online:

„Frage: Aber Sie zeigen den Zuschauern Bilder, die andere Regisseure sofort aussortieren würden. Warum sind manchmal die Gesichter der Schauspieler im Vordergrund unscharf, während die Wände hinter ihnen klar zu erkennen sind?

Lynch: Das war keine Absicht, das lag an der Kamera! Doch als ich diese Bilder sah, *bei denen der Zuschauer nicht genau weiß, worauf er sein Augenmerk richten soll*, gefielen sie mir.“⁵⁴⁵ [Kursiv von MH]

6.3.2.1 Einstellungsgrößen

Großaufnahmen der Figur Nikki Grace dominieren im wesentlichen den Film. Vor allem der Kopf wird teilweise in extremer Großaufnahme gezeigt. Dies deutet vielleicht auf die Signifikanz des Kopfes und damit des Bewusstseins hin, auf die subjektive Wahrnehmung und damit verbundene Wahrnehmung des Geschehens aus einer Position der Beobachtung erster Ordnung. Es finden sich sehr wenige bis nahezu keine (Halb-)Totale Einstellungen⁵⁴⁶, und eher nur dann, wenn eine gewisse Distanz zum Geschehen gewahrt bleiben soll, z.B. als Nikki auf die Probeszene blickt⁵⁴⁷, bzw. in den choreographierten Tanzszenen⁵⁴⁸. Die Szenen in der Hasen-Sitcom⁵⁴⁹ sind vollständig in der Totalen präsentiert – diese sind auch nicht unmittelbar sinnvoll in die Erzählung einzuordnen, halten also auch eine gewisse narrative Distanz zu den Ereignissen.

⁵⁴⁵ David Lynch, 2007, Interview: <http://www.spiegel.de/kultur/kino/0,1518,477649-2,00.html> [abgerufen am 30.10.2008]

⁵⁴⁶ Vgl. Bildteil: „INLAND EMPIRE“ im Anhang, Kapitel 9.1

⁵⁴⁷ s. Abbildung #36

⁵⁴⁸ s. Abbildung #43

⁵⁴⁹ s. Abbildung #20

6.3.2.2 Lichtgestaltung

Der Film ist durchgängig dunkel gehalten, zum Teil so dunkel, dass die DV-Kamera nicht fokussieren kann und undefinierbare schwarz-graue Flächen (vgl. Sequenz #75) gezeigt werden. Die wenigen Ausnahmen, in welchen natürliches Licht verwendet wird, sind die Exposition bzw. die Auflösung, welche, wie auch auf der textlichen Ebene der Filmmusik angedeutet, *hin ins Licht führen soll*. Zum Teil werden Lichteffekte zur Markierung von erzählerischen Übergängen⁵⁵⁰ eingesetzt. Auch zur Erzielung von Schockeffekten wird die Großaufnahme des Kopfes (Nikki, Phantom) extrem überbelichtet⁵⁵¹. Zum Teil werden Taschenlampen, die in der Diegese zu sehen sind, als Lichtquelle verwendet (Sequenz #30)⁵⁵².

6.3.3 Ton

6.3.3.1 Sprache

Folgende Punkte hinsichtlich Sprache können stichwortartig festgehalten werden:

- spärliche eingesetzte Dialoge
- redundante Sätze ohne erkennbaren Sinngehalt
- Monolog im Südstaatendialekt gespickt mit vielen Schimpfwörtern

6.3.3.2 Geräusche

Folgende Punkte hinsichtlich Geräuschkulisse und *underscoring* können stichwortartig festgehalten werden:

- durchgängige, subtonale, bedrohliche Geräuschkulisse (typisch auch für andere Lynch-Filme wie z.B. „Lost Highway“, „Mulholland Drive“)⁵⁵³

⁵⁵⁰ Vgl. Kapitel 6.3.1.7

⁵⁵¹ s. Abbildungen #49 u. 53

⁵⁵² s. Abbildung #39

⁵⁵³ Seeßlen bezeichnet dies als David Lynch typisches „kosmisches Rauschen“. (Vgl. Steinke 2007, S. 173)

- Industriegeräusche im Hintergrund der Hasen-Sitcom (S#3 ua.) als intertextueller Verweis auf Geräuschkulisse in „Eraserhead“ (USA, David Lynch, 1977)
- übertriebene Show-Sound-Effekte (zur Betonung der merkwürdigen Diskrepanz zwischen der Interview-Situation und dem Gesprächsthema, S#9)
- digitale oder elektrische Störgeräusche mit Orchester-Kakophonie (zur Untermalung von neuronalen Zusammenbrüchen und Übergängen in der Erzählung, z.B. in S#33, S#64)
- kakophonische-Crescendi bei emotionalen Widersprüchen als Kommentar auf der auditiven Ebene

6.3.3.3 Musik

Zum Teil ist der Film-Score sowie Film-Songs von David Lynch selbst komponiert, arrangiert und ausgeführt (auch gesungen, wie z.B. „Ghost of love“) worden, zum Teil werden Stücke von anderen Komponisten verwendet (z.B. Krzysztof Penderecki – poln., Boguslaw Schaeffer – poln.). Ein Merkmal ist weiters die Einbindung von aktueller, als auch älterer Pop-Musik (Beck, Little Eva), sowie Jazz-Musik (Dave Brubeck, Nina Simone, Ella Fitzgerald).

- Songs
 - Beck – Black Tambourine (S#64)
 - Little Eva - The locomotion (S#43)
 - Nina Simone – Sinnerman (S#81)
 - David Lynch – Ghost of love (S#30, S#31, S#33)
 - Dave Brubeck – Three to get ready (S#23)
 - Kroke – The secrets of the life tree (S#35)
 - Ella Fitzgerald – At last (S#45)
 - David Lynch & Chrysta Bell – Polish Poem (S#2, S#76 – S#80), wird im Prolog eingesetzt und bei Auflösung zum Schluss
 - David Lynch – Walkin' on the sky (S#54)

6.4 Diskursanalyse

„Wenn man über einen Diskurs berichtet, muss man nicht nach der Wirklichkeit fragen, die dieser Diskurs wiedergeben soll, sondern nach der Wirklichkeit des Problems, weshalb man glaubt, darüber reden zu müssen.“⁵⁵⁴

Für die Diskursanalyse müssen in erster Linie alle in den Film eingehenden Diskurse festgehalten werden. Die Diskurse der Selbstreferentialität und der Paradoxie wurden bereits im Sequenzprotokoll festgehalten, sowie in der oben angeführten systematischen Analyse des Films vorbereitet. Es konnte herausgearbeitet werden, dass sämtliche, von Withalm angeführten Felder der Selbstreferentialität als auch Selbstreflexivität im Film thematisiert werden. Wie auch Withalm anmerkt, handelt es sich um keine „trennscharfen einander ausschließenden inhaltsanalytischen Kategorien“⁵⁵⁵, da der selbstreferentielle Film fast immer mehreren Felder zuzuordnen ist. Im Falle von „INLAND EMPIRE“ überschneiden sich diese Kategorien zum Teil – in manchen Sequenzen kann man als Rezipientin und Rezipient nicht unterscheiden, ob die Rezeptions- oder die Produktionssituation des Zeichensystems Film bzw. beide zugleich o.ä. thematisiert werden (vgl. hierzu die Sequenzen #75 und #77 aus dem Sequenzprotokoll).

„INLAND EMPIRE“ inkorporiert, als Ergebnis der filmischen Analyse, Diskurse über

- Medien (Mediendiskurs) im Hinblick auf
 - Produktion (welche Geschichten? Schauspieler/Privatleben? Ökonomische Abhängigkeiten?),
 - Distribution (Vermarktung in Talkshows),
 - Rezeptionssituation (im Kino, zu Hause vor dem TV-Gerät),
 - filmische Mittel und Codes,
 - (postmoderne) Erzählformen im Gegensatz zu den klassischen Hollywoods
 - Paradoxie
 - Aufhebung Kausalitäten und Temporalitäten (Raum/Zeit)

⁵⁵⁴ Foucault, zit. nach Kleiner 2006, S. 11

⁵⁵⁵ Withalm 1999, S. 150

- Intertextualität (Zitate)
 - Wahrnehmung und Wirklichkeitsstatus (Meta-Realität/Realität/Meta-Fiktion/Fiktion)
 - Identität (als mediale Konstruktion)
 - Familie (Ehe/Ehebruch, Kinder)
 - Macht
 - Gewalt
 - Angst

Diskursebene: Filmkritiken und –rezensionen

Der Film „INLAND EMPIRE“ wurde am 06.09.2006 bei den Internationalen Filmfestspielen in Venedig uraufgeführt. Kinostart in den USA war am 06.12.2006, in Deutschland am 26.04.2007, in Österreich am 01.06.2007. Lt. der Homepage „Box Office Mojo“⁵⁵⁶ spielte der Film weltweit USD 4.028.293,- ein, davon entfallen 21,4% (d.s. USD 861.355,-) der Einnahmen auf die Vereinigten Staaten von Amerika, 78,6% (d.s. USD 3.166.938,-) wurden weltweit (außerhalb der USA) erzielt, davon USD 50.832,-⁵⁵⁷ in Österreich, USD 421.068 in Deutschland, USD 609.887,- in Frankreich (inkl. Algerien, Marokko, Monaco und Tunesien), USD 542.793,- in Großbritannien. Im Vergleich dazu erreichte der Blockbuster-Film „Spiderman 3“ (USA, Sam Raimi, 2007) Platz 1 bei den Einspielergebnissen des Jahres 2007 mit weltweit USD 890.871.626,-, davon USD 336.530.303,- umgerechnet 37,8%, in den USA.⁵⁵⁸ Diese Fakten habe ich aus dem Grund angeführt, damit man ein Gefühl bzgl. der Breitenwirkung des Filmes bekommen kann. Hinsichtlich Produktionsbudget sind keine Zahlen veröffentlicht worden. M.E. kann man dem Film als „Independent Film“ bezeichnen, welcher von einem Autor oder einer Autorin in Wikipedia folgendermaßen definiert wurde und auch für „INLAND EMPIRE“ gelten kann:

⁵⁵⁶ <http://www.boxofficemojo.com/movies/?page=main&id=inlandempire.htm> [abgerufen am 03.06.2009]

⁵⁵⁷ Für das Jahr 2007 wird ein durchschnittliches Kino-Ticket mit USD 6,88 gerechnet, was ca. 7.300 Zuschauerinnen und Zuschauer für Österreich bedeutet (weltweit insgesamt: ca. 585.000). (vgl. <http://www.boxofficemojo.com/about/adjuster.htm> [abgerufen am 14.06.2009])

⁵⁵⁸ Vgl. <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=spiderman3.htm> [abgerufen am 14.06.2009]

„Independentfilme sind zumeist „kleine“ Filme: Sie sind mit geringem Geldeinsatz und unter hohem Zeitdruck hergestellt, dafür gehen sie kreativ mit ihren Geschichten um und erzählen, ohne den Hollywood-Erzählmustern zu folgen.

Er entstand aus einer Unzufriedenheit einiger Filmemacher, die sich von den großen Studios zu sehr gegängelt fühlten und die ihre künstlerischen Ideen verwirklicht sehen wollten. Sie machten sich auf die Suche nach anderen Finanziers und anderen Distributionswegen, um ihre Filme produzieren zu können.“⁵⁵⁹

Die Analyse umfasst Medienangebote die den Spielfilm „INLAND EMPIRE“ bzw. Interviews mit dem Regisseur David Lynch zum Thema haben, die im Zusammenhang mit der Erstaufführung in Venedig, beginnend mit September 2006, im Internet veröffentlicht wurden. Der Großteil der Veröffentlichungen stammt, den deutschsprachigen Raum betreffend, aus April bis September 2007, die amerikanischen Beiträge aus zum Teil Dezember 2006 bis März 2007, was sich wiederum ca. mit den jeweiligen Kino-Veröffentlichungsterminen deckt. Insgesamt wurden 65 Artikel untersucht, die im wesentlichen Filmkritiken bzw. -rezensionen darstellen, sowie sich im Anschluss an deren Veröffentlichung in Internetmedien ergebenden Diskussionen von Kinobesucherinnen und -besuchern in den dazugehörigen Foren (diese Beiträge sind, sofern daraus zitiert wurde, mit „user comment“ gekennzeichnet). Die Artikel stammen aus dem Kulturteil von Online-Zeitungen wie Die Presse, Standard, FAZ, TAZ, Spiegel, Tagesspiegel, Süddeutsche Zeitung, Die Welt, Neue Zürcher Zeitung, Berliner-Zeitung, Generalanzeiger Bonn, Stuttgarter-Nachrichten, Zeit u.a. – für den englischsprachigen Raum aus The Guardian, New York Times, Chicago Reader bzw. film- und unterhaltungsspezifischen Internetmedien wie Time Out New York, Citypaper, Variety, Rolling Stone, Slant, Filmmonthly, Filmdienst, Filmzentrale, Filmszene, Laut, Evolver, Cahiers du cinema u.ä.⁵⁶⁰

Folgende Diskursfragmente, welche zumeist Unterthemen des Mediendiskurses sind, werden hinsichtlich ihrer Oppositionen angeführt. Begriffe aus dem Spezialdiskurs der Wissenschaft werden dabei in den Medien- und Alltagsdiskurs übernommen.

⁵⁵⁹ Vgl. <http://de.wikipedia.org/wiki/Independentfilm> [abgerufen am 14.06.2009]

⁵⁶⁰ s. Internetquellenverzeichnis im Anhang, Kapitel 9.4

Selbstreferentialität vs. Fremdreferentialität

In zahlreichen Beiträgen findet sich der explizite Verweis auf im Film thematisierte Selbstbezüglichkeiten jeglicher Art. Gesprochen wird einerseits häufig von „Lynchismus“: Querverweise beziehen sich meist auf das eigene Werk von David Lynch. Es kommt zur Wiederaufnahme und Weiterentwicklung von strukturellen Eigenheiten und inhaltlich-thematischen Vorlieben des Regisseurs David Lynch, welche vom Publikum erkannt werden. Selbstreferentialität wird hier soweit getrieben, dass sich thematisch bereits nahezu keine fremdreferentiellen Bezüge zu einem Außerhalb des „Zeichensystems Film“ (im Sinne Withalms) ergeben, und sogar innerhalb dieses „Zeichensystems Film“ zumeist nur auf die selbst generierten formal-ästhetischen und inhaltlich-thematischen Motive Bezug genommen wird.

“Is it an elaborate homage to Lynch’s own filmography, a critical act of self-reflection? Given the multiple references to the auteur’s past work—everything from *Eraserhead* to his short-form vignettes—that would be a reasonable (if slightly obvious) interpretation.”⁵⁶¹

„So ist alles aber ein bisschen anders. Die Laune hebt sich zumindest in der ersten Stunde bei jedem Selbstzitat und erst recht bei jedem Lynchismus, da es scheint, als würde der Künstler mit den ruppigen, nie fertigen, oberkörnigen Bildern sagen wollen: "Hallo, ich bin's, ich kann halt nicht anders, nehmt's nicht so ernst. Ich muss halt immer diese komischen Zimmer einrichten, bei denen irgendwas hinter der Wand ist.“⁵⁶²

„meine intuition war, dass lynch nun ins selbstreferentielle und kunstgewerbliche abrutscht. der film ist nichts weiter als ein video remake seiner bisherigen grossartigen streifen. schade drum.“⁵⁶³

„Indem David Lynch das Medium auf seine Weise formt, ausformt, umformt, verformt, deformiert, transzendiert er es, dies freilich. Nur scheint er sich irgendwie ausschließlich in diesem diffusen Prozess weiterzuentwickeln. Trotz einiger Neuerungen kann man sich

⁵⁶¹ Andreas Dowd, 2007

⁵⁶² Diedrich Diederichsen, 2007

⁵⁶³ User comment, golda meir: <http://derstandard.at/?url=/?id=2900382> [abgerufen am 31.03.2009]

nicht des Eindrucks erwehren, Lynch wiederhole sich nur noch, wenngleich die Größendimension dabei gigantomatisch ist.“⁵⁶⁴

*“inland empire is a film perceiving itself; a film perceiving specific films; a film perceiving all film.”*⁵⁶⁵

Dieser Selbstbezug – dieses im System verharren und autopoietisch-selbstbezügliche weiterentwickeln – geschieht im Gegensatz zu Strategien des klassischen Erzählkinos, welche der kulturellen Maschinerie Hollywoods subsumiert wird, obgleich wenige intertextuelle Verweise (wie jener auf den Film „Sunset Boulevard“, welcher thematisch gleich gelagert ist) vorhanden sind. Es wird versucht Hollywood zu thematisieren, und dies von einem Außenstandpunkt heraus.

„Lynch liebt die Reflexionen, die Doppelungen, die Doppelgänger - all die Mechanismen, wie die Welt sich gespiegelt sieht auf der Leinwand. Er ist durchaus geprägt vom klassischen Hollywood, seinen großen Filmen, aber wie er diese persönlich verarbeitet, sind sie kaum mehr kenntlich. (...) "Sunset Boulevard" ist einer der wichtigsten Filme für ihn - was man wissen sollte für "Inland Empire".“⁵⁶⁶

“It's far more compelling to read the picture as a scathing indictment of Hollywood, a cherry bomb lobbed at the proverbial Dream Factory (...)”⁵⁶⁷

“Inland Empire is, as with so many of Lynch's movies, a meditation on the unacknowledged and unnoticed strangeness of Hollywood and movie-making in general (...) Lynch is entranced by the straight movie-making world: he loves the stars on the Hollywood Walk of Fame - something awful happens here on Dorothy Lamour's star - the rehearsals, the shooting, the cutting and printing and checking the gate, and he loves the spectacle of actors walking contemplatively beside enormous sound-stages (...)”⁵⁶⁸

“But Lynch also seems to have realized that in Hollywood remaining disengaged and innocent ultimately compromises his freedom as an artist, and like it or not, he's had to

⁵⁶⁴ Daniel Szczotkowski, 2007

⁵⁶⁵ Kate Rennebohm, 2007

⁵⁶⁶ Fritz Göttler, 2007

⁵⁶⁷ Andreas Dowd, 2007

⁵⁶⁸ Peter Bradshaw, 2007

take a political stance. Dern spitting gobs of blood on the Walk of Fame couldn't make it plainer.”⁵⁶⁹

“Irgendwie geht es um Hollywood, irgendwie um Schauspieler/Stars, die sich prostituieren“⁵⁷⁰

„Wenn Hollywoods Unterhaltungsindustrie helle Träume in Szene zu setzen bemüht ist, so erforscht Lynch, was dabei an Dunkelheit anfällt - an Gier, Gewalt und Ausbeutung. "Inland Empire" fängt an, wo Hollywood die Sichtbarkeit verweigert. Aus dem Film fällt das Dunkle zurück auf den Walk of Fame - und tief in unsere Träume hinein.“⁵⁷¹

„Hollywood ist als Stadt tief gefallen, sie ist höllisch geworden. Der einst so großartige Hollywood Boulevard sieht heute wie ein Albtraum aus. Hollywood taucht immer wieder in meinen Geschichten auf, weil ich so die riesigen Konflikte und Kontraste zwischen den verschiedenen Versionen der Realität am besten zeigen kann.“⁵⁷²

Paradoxie vs. Logik

In Bezug auf die Erzählweise des Filmes wird zumeist die Opposition von Logik und Paradoxie bzw. Widerspruch in Anspruch genommen – rationale, dem kausalen Prinzip verhaftete Erklärungsansätze werden oft von vornherein abgelehnt.

„Das Geheimnis von David Lynch ist seine Fähigkeit, das zutiefst unfilmische Prinzip der Homonymie auf der Leinwand umzusetzen: daß ein Ding nämlich viele Dinge sein kann, parallel und paradox, daß man aus demselben Fenster ebenso einen hellen Hof sehen kann wie ein dunkles Filmset.“⁵⁷³

„Wie gesagt, es ist eine durchweg logische und konsistente Konstruktion. Aber damit ist nicht mehr gesagt als die Behauptung, eine Chopin-Etüde folge einer musikalischen

⁵⁶⁹ Jonathan Rosenbaum, 2007

⁵⁷⁰ User comment, urgs: <http://www.filmszene.de/kino/i/inland.html> [abgerufen am 31.03.2009]

⁵⁷¹ Cristina Nord, 2006

⁵⁷² David Lynch, 2007, Interview: <http://www.sueddeutsche.de/kultur/781/404560/text/print.html> [abgerufen am 31.03.2009]

⁵⁷³ Daniel Bickermann, 2007

Logik, um genau dorthin zu gelangen, wo auch die musikalische Logik nicht mehr zählt.“⁵⁷⁴

“And like *Meshes* [of the afternoon; Anm. MH], *Inland Empire* has no logic apart from its movie-ness.”⁵⁷⁵

„Das Publikum gerät dabei notwendig in einen Widerspruch: Soll es sich dem Bewusstseinsstrom der Erzählung passiv überlassen, oder soll es sich dagegen als interpretierende Instanz in Stellung bringen?“⁵⁷⁶

„Logische Erklärungen und Auflösungen enthält Lynch dem Publikum wie gewohnt vor. Er lehnt sie vielmehr ab, indem er verstörende, aufwühlende Welten entwirft, deren Sinnerschließung dem Zuschauer - einschließlich wohl Lynch selbst - vorenthalten bleibt.“⁵⁷⁷

“ideas of time and space are spurious at best so why try to pin them down, why try to impute logic onto a system that is so elusive that even our "finest" minds come up with quantum fluctuations that are subject probabilities and absurd contradictions logic and linearity giving way to godel, escher & bach and finally Lynch may not that be precisely the action that screwed us to begin with?“⁵⁷⁸

Traum wird ebenso als Opposition des Begriffes Logik verwendet. David Lynch selbst (s. nachstehendes Zitat) verwendet diesen Begriff.

„Mir kam fast noch nie eine Idee im Traum. Aber ich liebe diese Traumlogik, dieses Traumgefühl. Manchmal entsteht eine Geschichte, die dieses Gefühl transportiert, diese Art von Abstraktion, die man nicht in Worte fassen kann, zumindest kann ich das nicht. Ich muss es in Bildern ausdrücken.“⁵⁷⁹

⁵⁷⁴ Georg Seeßlen, 2007

⁵⁷⁵ J. Hoberman, 2007

⁵⁷⁶ Bert Rebhandl, 2007

⁵⁷⁷ Hanna Jo vom Hofe, 2007

⁵⁷⁸ User comment, abitw0183: <http://movies.nytimes.com/2006/12/06/movies/06empi.html> [abgerufen am 30.10.2008]

⁵⁷⁹ David Lynch, 2007. In: Berliner Morgenpost, Interview http://www.morgenpost.de/printarchiv/kultur/article196750/David_Lynch_und_die_Sache_mit_der_Kuh.html [abgerufen am 31.03.2009]

„Doch das Kino ist ein viel zu reiches Medium, um es nur den Geschichtenerzählern zu überlassen. Denn Kino ist Traum. Es kann unlogisch und verwirrend sein. Ein Erlebnis nach dem man die wirkliche Lebenswelt nur mit zögernden Schritten wieder betritt.“⁵⁸⁰

“Like MULHOLLAND DR. — which played with many of the same visual themes, characters and ideas and also unfolded in the Escher-like interior of the haunted Hollywood dream factory — the film can easily be read as one long dream dreamt by that very first lost girl seen watching the empty TV screen. Or not, and it doesn't really matter.”⁵⁸¹

“I love dream logic; I just like the way dreams go. But I have hardly ever gotten ideas from dreams. I get more ideas from music, or from just walking around.”⁵⁸²

Beobachtung/Wahrnehmung/Perspektive

Eine weitere, häufig vorkommende Thematik im Diskurs zum Film „INLAND EMPIRE“ sind Metaphern zur Wahrnehmung bzw. Beobachtung. Die Reflexion der Zuschauerin und des Zuschauers, die Verortung der eigenen Perspektive, scheint eine Rolle zu spielen. Das Publikum wird, zumindest kognitiv, aktiv eingebunden. Rezeption wird explizit als aktive Tätigkeit thematisiert. Das *Privileg* einer distanzierten, latenzbeobachtenden Beobachtung zweiter Ordnung wird dem Publikum verwehrt.

“If the film is Nikki's ordeal [Leidensweg, Anm. MH], her splintered journey through the looking glass, then it's also our own: for over two hours, the filmmaker strands the audience in the actress's private nightmare, denying us the privilege of distance or the advantage of an outside perspective.”⁵⁸³

“Put on the watch. Light the cigarette, fold back the silk, and use the cigarette to burn a hole in the silk. Then put your eye up to the hole and look through, all the way through, until you find yourself falling through the hole and into the shifting patterns you see on the other side. *That's a metaphor for watching and making movies, and it's one way to watch "Inland Empire" -- a way that is, in fact, specifically recommended in the movie itself. (...) It is, after all, overtly about the relationship between the movie and the*

⁵⁸⁰ Josef Schnelle, 2007

⁵⁸¹ Ken Fox, 2007

⁵⁸² Lynch 2007, S. 63

⁵⁸³ Andreas Dowd, 2007

observer, the actor and the performance, the watcher and the watched (and the watch).
(...) observers are anywhere and everywhere at once, and realities are endlessly
duplicable, repeatable and tweakable (...)”⁵⁸⁴ [Kursiv von MH]

“Durch die Präsentation der fragmentierten Sequenzen, verliert man hin und wieder den Faden, aber der Plot bleibt aufrecht, selbst wenn plötzlich Menschen mit Hasenköpfen über den Bildschirm schleichen und ein groteskes Alltagsleben mit lachendem Publikum einspielen; eine Art Metaebene *aus der Perspektive des überdimensionalen Beobachters.*”⁵⁸⁵ [Kursiv von MH]

Realität/Wirklichkeit vs. Fiktion

In unmittelbarem Zusammenhang mit dem Punkt der Beobachtungs- und Wahrnehmungsoperationen steht die Diskussion hinsichtlich Wirklichkeits- oder Realitätsstatus der im Film dargebotenen Handlung. Auch das Publikum wird wieder aufgefordert, sich selbstreflektiv mit dem Verhältnis von Wirklichkeit und Fiktion – in realistischen Termini: von Wahrheit und Abbild – auseinanderzusetzen.

„Drei Wirklichkeiten in einem Kopf: David Lynchs Film »Inland Empire« (...) Diesmal sind es wenigstens drei Realitäten, die Lynch ineinanderschraubt, und fast drei Stunden nimmt er sich dafür Zeit. Natürlich ist der Film noch undurchsichtiger als seine Vorgänger.”⁵⁸⁶

„Digitalvideo ist gleichzeitig weniger realistisch und realistischer als alles, woran unser an herkömmlichen Filmen geschulter Blick gewöhnt ist. Video verhält sich zu Film wie Träume oder Alpträume zur Realität. (...) Doch was ist schon die Wirklichkeit, und wer bevölkert wessen Träume? Die Grenze zwischen dem Film und dem Film im Film – sowie zwischen allen Ebenen der Realität – beginnt immer mehr zu verschwimmen.”⁵⁸⁷

“*Mulholland Drive* at least had some grounding of what was the real world. In *Inland Empire*, it's never certain.”⁵⁸⁸

⁵⁸⁴ Jim Emerson, 2007

⁵⁸⁵ User comment, Jonathan Dilas: <http://www.filmszene.de/kino/i/inland.html> [abgerufen am 31.03.2009]

⁵⁸⁶ Merten Worthmann, 2007

⁵⁸⁷ Dennis Lim, 2007

⁵⁸⁸ Mark Palermo, 2007

“How boring the cinema would be without David Lynch, and for a long, long moment, how dull reality always seems after a Lynch movie has finished.”⁵⁸⁹

“Einschränkend ist dies aber ein Film, der einen deutlicher als andere Werke von Lynch daran erinnert, dass man, um die Wirklichkeit zu erschüttern, diese erst anerkennen muss. Wie andere postmoderne Filmemacher geht Lynch in die eigene, latent selbstwidersprüchliche Falle: Er will uns zeigen, dass die Welt nicht so ist, wie sie scheint, dass es "Wirklichkeit" im Grunde nicht gibt, dass sie ein Phantasma ist. Aber er kann das nicht tun, wenn er uns Zuschauern schon vorher deutlich (zu deutlich) zu verstehen gibt, dass er an Wirklichkeit nicht glaubt. Wenn das Kino von Anfang an Schein ist, kann es mit der Offenbarung, dass ja alles Schein ist, keinen Eindruck mehr schinden.”⁵⁹⁰

Kontingenz/Angst/Verunsicherung vs. Identität/Sicherheit

Weiters wird das Thema Angst als Leitthematik des Filmes angeführt. Sowohl die Protagonistin als auch die Zuschauerin oder der Zuschauer können sich nicht sicher sein, wo, geschweige denn warum, was passiert, sind der präsentierten Welt ohne archimedischen Anhaltspunkt ausgeliefert und müssen sich erst ihrer selbst wieder vergewissern um Halt zu finden. Die von Luhmann aufgestellte These, dass der unterhaltende Spielfilm eine Selbstverortung der Rezipientinnen und Rezipienten in der dargestellten Welt ermögliche⁵⁹¹, wird hier untergraben – die Kontingenz wird bewusst gemacht, ohne jedoch irgendeine Form von Sicherheit anbieten zu wollen.

„Innerhalb dieser abstrusen Szenen-Konstellation entwirft er eine Geschichte, der man kaum folgen kann. Der rote Faden ist das Thema Angst, doch der Zuschauer kann nie sicher sein, wer vor wem und warum Angst hat.“⁵⁹²

„Man könnte fast meinen, *Inland Empire* sei ein Bild der Angst, das sich selber von der Angst befreit.“⁵⁹³

⁵⁸⁹ Peter Bradshaw , 2007

⁵⁹⁰ Rüdiger Suchsland, 2006

⁵⁹¹ Vgl. Luhmann 2004, S. 115

⁵⁹² Hanna Jo vom Hofe, 2007

⁵⁹³ Georg Seeßlen, 2007

„Nackte Angst [-] David Lynch vollzieht in "Inland Empire" eine radikale Wendung nach innen, die paradoxerweise ständig neue Räume eröffnet. (...) Sie taucht ab in eine Welt des Phantastischen, in der sie durch immer noch eine Tür treten muss - und dahinter nicht selten in nackter Angst erstarrt.“⁵⁹⁴

„Bei Lynch geht es vornehmlich um das Gegenteil von Sicherheit. *Inland Empire* ist durchdrungen von einer Unsicherheit, die Bilder und Figuren prägt. Wenn sich Zeit- und Raumkoordinaten lösen, ja wenn Identitäten nicht mehr klar unterscheidbar sind, was bleibt dann? Lynchs Projekt, so könnte man meinen, besteht darin, die Strukturen der Verunsicherung auf die Strukturen des Kinos zu übertragen. Das klassische Hollywoodkino liebt den Establishing Shot, um dem Publikum Räumlichkeit zu vermitteln, Gewissheit zu schenken: hier befinden wir uns. Bei Lynch ist nicht nur unklar, wo man sich befindet, wir wissen noch nicht einmal, wer sich gerade an diesem Ort befindet, den wir nicht zuordnen können – weder einer Topographie, noch einer Zeit.“⁵⁹⁵

„Indem jede Kausalität der Handlung aufgelöst wird, wird dem Zuschauer der Boden unter den Füßen weg gezogen. Ständig muss er sich neu orientieren, da die Handlung immer wieder bricht, da nie klar ist, was als nächstes passiert. Tiefste Verunsicherung erzeugt dieses absolute Ausgeliefertsein an den fast gottgleich nach Belieben schaltenden und waltenden Regisseur.“⁵⁹⁶

„[Interviewer] Auch Häuser spielen eine wichtige Rolle in Ihren Filmen. Sie sind Orte der Angst, der unheimlichen Begegnungen, der Klaustrophobie. (...) Haben Sie schlechte Erfahrungen mit Häusern? [Lynch] Das hat nicht wirklich was mit mir zu tun. Ich habe keine Angst vor meinem Haus. Aber ich begreife, dass man sich in einem Haus fürchten kann, wenn man nicht weiß, was sich am Ende des Flurs befindet. In der Welt ist es doch genauso: Wir fürchten das Unbekannte und sind doch davon angezogen. [Interviewer] Das Schweigen um die Ecke? [Lynch] Das Unbekannte um die Ecke. Die Vorstellung, dass da auch etwas unter der Oberfläche ist. Dinge, die man spürt, über die man aber nichts Genaues weiß. Ein Gefühl eben.“⁵⁹⁷

⁵⁹⁴ Bert Rebhandl, 2007

⁵⁹⁵ Sascha Keilholz, 2007

⁵⁹⁶ Walter Gasperi, 2007

⁵⁹⁷ David Lynch, 2007, Interview: <http://www.faz.net/s/Rub8A25A66CA9514B9892E0074EDE4E5AFA/Doc~E7E1BC07E755948D5B1A9CBDCB34C11A2~ATpl~Ecommon~Scontent.html> [abgerufen am 31.03.2009]

Kunst vs. Kommerz

„Das 172-Minuten-Werk „Inland Empire“, das Lynch zur Gala mitbrachte, ist der unverdauliche Ego-Trip eines unpässlichen Meisters: wirre Story, aleatorisches Assoziationsmaterial, matschige und grobverpixelte Digitalbilder, ein drehbuchloser Rohschnitt, als Kunstwerk verkauft. Feiner ausgedrückt: eine filmische *écriture automatique* mit Szenen, die laut Lynch „immer neue und wieder andere nach sich ziehen“.“⁵⁹⁸

„Er [David Lynch; Anm. MH] bleibt erklärter Fallenleger und Deutungstotalverweigerer in einer Zeit, in der dem Publikum nichts mehr zugetraut wird und alles überdeutlich inszeniert werden muss.“⁵⁹⁹

Nur wenige Kommentare beziehen sich auch auf außer-mediale bzw. -filmische fremdreferentielle Diskurse. Ein spezielles Beispiel, welches auch die Möglichkeit der in „INLAND EMPIRE“ geäußerten *Gesellschaftskritik* in Betracht zieht und gleichzeitig ausformuliert, soll nachstehend in voller Länge zitiert werden – es handelt sich um den Kommentar eines Users aus dem Internetforum Filmszene:

„Der Film ist leider rund eine Stunde zu lang. Allerdings gibt es große Szenen und großartige Gesellschaftskritik. Lynch zerreißt hier gekonnt die Themen Prostitution und Pornographie und stellt sie als Ausverkauf dar, aber nicht als konservativer Moralapostel, der den Werteverfall beklagt, weil Menschen Spaß am Sex haben könnten, sondern weil Sex hier wiederholt nur eine Ware ist und Frauen zur dieser werden. Spaß haben die Frauen (die Prostituierten) nur, wenn keine Männer (Freier) in der Nähe sind, die sie bedrängen. Man könnte fast von einem feministischen Film sprechen. Ebenfalls großartig ist die Sterbeszene der Hauptdarstellerin. Die beiden Beobachterinnen, die ihr nicht helfen, spiegeln vielleicht die heutige Medienlandschaft wider. Die eine sagt angewidert, fast vorwurfsvoll, "Sie sterben, Lady", die andere spricht von einem toll aussehenden, blonden B-Movie-Sternchen, das sich vermutlich beim Pornodreh - wie es der Rezensent hier nennt - "Löcher in Vaginas" zugezogen hat. So wie die Beobachterinnen reagiert die breite Allgemeinheit heute auf Kriege: Gleichgültig, ignorant, nach Ablenkung suchend, angewidert neugierig - die Kriege sind weit weg von unserer Glitzer-Konsumwelt und stören. Jeder kümmert sich lieber um den den sozialen

⁵⁹⁸ Jan Schulz-Olaja, 2006

⁵⁹⁹ Peter Zander, 2006

Aufstieg. Die Angst, dass dieser nicht klappen wird, zieht sich ebenfalls durch den gesamten Film. Es ist ein schmaler Grat zwischen dem Erfolg im Hollywood-Filmgeschäft - bei dem es wie es eine der Prostituierten sagt auf "Titten und Ärsche" ankommt - und dem freien Fall. Und die Steigerung: Die in der Gosse sitzende asiatische "Pennerin" beklagt sich nicht über die gesellschaftlichen Verhältnisse, sondern schwärmt von schönen Filmvorbildern. Wenn es eine Herrschaftsform schafft - hier die kapitalistische - die Menschen so weit von ihrem eigenen Elend abzulenken, dann haben sie tatsächlich ein "Empire" geschaffen."⁶⁰⁰

6.5 Zusammenfassung der Film- und Diskursanalyse

Die im theoretischen Teil der Analyse des wissenschaftlichen Diskurses erarbeiteten Begriffe wie *Selbstreferentialität*, *Paradoxie* und *Beobachtung* spielen, wie die filmische Diskursanalyse zeigen konnte, ebenfalls eine große Rolle in der Beschreibung des untersuchten Filmes auf der Diskursebene des Mediendiskurses, was darauf schließen lassen könnte, dass Begrifflichkeiten aus dem wissenschaftlichen Diskurs verwendet und so in den Alltags- bzw. Mediendiskurs überführt werden. Vor allem in den analysierten Kritiken und Rezensionen sowie User Comments wird immer wieder auf die Selbstbezüglichkeit, einerseits des vom Regisseur selbst geschaffenen Kosmos, der als „das Universum des David Lynch“⁶⁰¹ bezeichnet werden kann, aufgrund zahlreicher werkiterner Selbstzitate (z.B. „Mulholland Drive“, „Eraserhead“ etc.), andererseits auf die zahlreichen Verweise auf und Zitate von andere(n) Filme(n) (z.B. „Sunset Boulevard“ etc.) hingewiesen. Es scheint, wie auch die Theorie postmoderner Erzählstrategien sowie zahlreiche kulturell und semiotisch orientierte Untersuchungen nahelegen (Kallweit 1999, Withalm 1999, Kirchmann 1996a, Siegert 1999), dass Begriffe wie Selbstreferenz oder Selbstreflexion im Kontext der Diskussionen um Film und Moderne bzw. Postmoderne zum Teil „als wesentliches Kriterium moderner Ästhetik“⁶⁰² verstanden werden.

Kirchmann definiert Selbstreflexivität für Film folgendermaßen: „Der Film selbst thematisiert seinen Status als Film.“ Was jedoch per Definition Film sein solle, sperre sich jedem reduktionistischen Zugriff von Theorie, denn Film sei „*ästhetisches Phänomen*, ein *ästhetisches Produkt*, [...] ein kollektiv rezipiertes *Massenmedium*, ein sozialer und politischer *Kommunikationsfaktor*, eine *Wahrnehmungsmatrix*, ein

⁶⁰⁰ User comment, mr cowpunk: <http://www.filmszene.de/kino/i/inland.html> [abgerufen am 31.03.2009]

⁶⁰¹ Vgl. Pabst 1999

⁶⁰² Kallweit 1999, S. 213

Zeichensystem, eine *Ware* [Hervorhebungen im Original]⁶⁰³. In unserem Zusammenhang kann mit Kirchmann gelten, dass ein Film selbstreflexiv ist, wenn er eines oder mehrere seiner Konstituenten thematisiert. Kirchmann versucht sich an einer Typologie selbstreflexiver Filme⁶⁰⁴:

- *Film und Ästhetik*: Hierunter werden alle Filme subsumiert, welche die ästhetischen Funktionsweisen des Filmischen thematisieren. Weitere Unterkategorien wären hier z.B. die Reflexion der filmischen Gestaltungsmittel, die filmische Untersuchung des Verhältnisses von Realität und des filmischen Abbildes etc.
- *Film und Wahrnehmung*: Filme, welche Wahrnehmungs- und Rezeptionsstrukturen thematisieren, einerseits filmimmanent, andererseits anhand außerfilmischer Phänomenen wie z.B. Voyeurismus etc.
- *Film als Gegenstand und (Industrie-)Produkt*: Produktions- und industrielle Aspekte der Ware Film werden thematisiert, einerseits hinsichtlich Produktionsvorgang und abgekoppelt von der industriell-ökonomischen Verflechtung, und andererseits diese thematisierend anhand z.B. von Starkult, Hollywoodmaschinerie, Film als Ware etc.
- *Film und Gesellschaft*: Diese Filme thematisieren soziale und politische Wechselbeziehungen und damit verbundene Wirkungsweisen des Films.
- *Film als Historikum*: Bei diesen Filmen liegt der Fokus auf zumeist historisch-verklärender Nostalgie (z.B. „The Rocky Horror Picture Show“ (1974))
- *Film und seine Rezeption* – Film und Kino: Thematisiert werden Rezeptionsbedingungen und –wirkungen.

Für „INLAND EMPIRE“ kann festgehalten werden, das (mehr oder weniger) alle Merkmale, wie diese Kirchmann anführt, zutreffen, ebenso wie festgestellt werden konnte, dass sämtliche von Withalm angeführten Felder der filmischen Selbstreferentialität und –reflexivität, welche größtenteils deckungsgleich mit Kirchmanns Typologie ist, thematisiert worden sind.

Um als selbstreflexiver Film gelten zu können, muss lt. Kallweit aus dem Film selbst ableitbar sein, welcher Stellenwert und welche Merkmale dem Medium innerhalb des Films zugewiesen werden. Kallweit unterscheidet verschiedene direkte und indirekte

⁶⁰³ Kirchmann 1996a, S. 68

⁶⁰⁴ Kirchmann 1996a, S. 69 ff.

Varianten der Selbstthematisierung, wie z.B. Aussagen über und Thematisierungen von Medien und Mediensystemen aller Art (wie Fernsehen, Theater, Telefon, Kino etc.), die Thematisierung des Films als Zeichensystem, oder aber auch semiotische Phänomene (wie z.B. paradoxienaher Erzählformen, welche den Zuschauerblick in bestimmte Bahnen lenken sollen), welche Schlüsse auf die Sichtweise auf das eigene Medium zulassen. Somit kann es zu einer „Modellierung des Rezipientenblicks auf das filmische System ‚Lynch‘“⁶⁰⁵ kommen.

Selbstreflexion, verstanden als spezifische Form der Selbstbeobachtung, nämlich als Unterscheidung zwischen System und Umwelt, wobei die Unterscheidung in Form eines „re-entry“ in das Unterschiedene selbst, also ins System, wiedereintritt, verursacht eine „Innen-Außen-Paradoxie“⁶⁰⁶.

Graphisch veranschaulichen kann man die Form des „re-entry“ folgendermaßen:

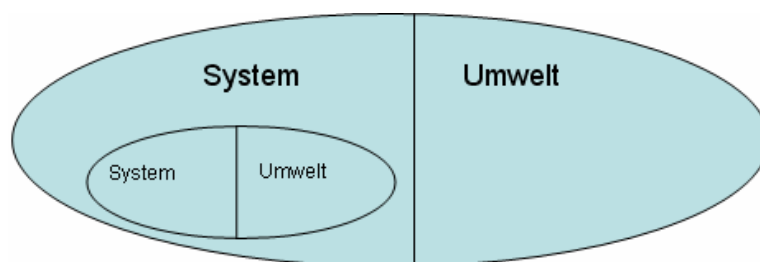


Abbildung #16: Re-Entry (System/Umwelt)⁶⁰⁷

Den Fokus auf die Unterscheidungsoperation der Beobachtung gelegt, kann man *System* und *Umwelt* durch *Beobachter* und *Beobachtetes* ersetzen, und erhält dieselbe Paradoxie:

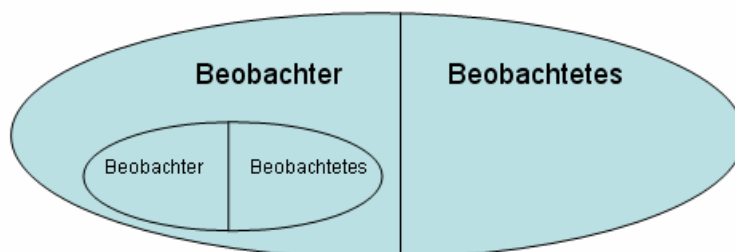


Abbildung #17: Re-Entry (Beobachter/Beobachtetes)⁶⁰⁸

⁶⁰⁵ Kallweit 1999, S. 215

⁶⁰⁶ Kallweit 1999, S. 213

⁶⁰⁷ Abbildung nach Weber 1996, S. 179

⁶⁰⁸ Abbildung nach Weber 1996, S. 179

Dies thematisiert auch Luhmann, wenn er davon spricht, dass die Unterscheidung zwischen Selbstreferenz und Fremdreferenz nicht in der Umwelt passieren kann, sondern nur im System selbst, und die erkenntnistheoretische Konsequenz daraus zieht, dass alle Aussagen, auch die eines Mediensystems bzw. Films (verstanden als Zeichensystem), systemrelativ sind, d.h. im Sinne des operativen Konstruktivismus, *Welt konstruieren, Realität herstellen*. Dies gilt natürlich weiters auch für den Rezipientenblick in der Wahrnehmung: die Welt, wie sie ist, und die Welt wie sie beobachtet wird, sind nicht zu unterscheiden.

Der selbstreferentielle und selbstreflexive Diskurs, welcher in „INLAND EMPIRE“ und teils auch in anderen Filmen von David Lynch (v.a. „Lost Highway“, „Mulholland Drive“), auf unterschiedlichen Ebenen geführt wird, verdeutlicht alles in allem die Paradoxie des blinden Flecks des Beobachters: Wie kann der Beobachter gleichzeitig Teil eines Systems und gleichzeitig Außenstehender, also Beobachter dieses Systems sein, und verhindern, dass er wesentliches in dieser Beobachtungsposition übersieht?⁶⁰⁹

Die permanenten Überschreitungen der Grenzen zwischen Raum und Zeit und damit verbunden den unterschiedlichen Realitätsebenen im Film können als Anspielungen gewertet werden, wie das Medium Film es überhaupt erst ermöglicht rational erklärbare Realität und nicht erklärbare Realität darstell- und durchspielbar zu machen. Hier kann man auf die Metapher des Spiels, welche Luhmann anführt, um auf die Realitätsverdoppelung aufmerksam zu machen, zurückkommen, die im Film „INLAND EMPIRE“ in den Film selbst hinein verlegt wird. Die Aufrechterhaltung des Spielcharakters, erfordert, so Luhmann, die Überwachung der Grenzen zwischen Realität und Spiel – in „INLAND EMPIRE“ ist die Überwachung der Grenzen zwischen den einzelnen Realitäts- und Spielebenen (nahezu) nicht möglich, da die Grenzen zwischen den Geschichten permanent wechseln, und der Rezipienten- und Rezipientinnenblick sich von Sequenz zu Sequenz neu einrichten, sich selbst jeweils aufs Neue verorten muss. „Unterhaltung ermöglicht eine Selbstverortung in der dargestellten Welt.“⁶¹⁰ Diese Aussage Luhmanns trifft für die in „INLAND EMPIRE“ dargestellte Welt nicht zu – es wird vielmehr die Selbstverortung permanent in Frage gestellt, welche den Rezipienten und die Rezipientin herausfordert, sich reflexiv über den eigenen Standpunkt und Perspektive klar zu werden.

⁶⁰⁹ Vgl. auch Kallweit 1999, S. 227

⁶¹⁰ Luhmann 2004, S. 115

Auf Basis einer Theorie des unzuverlässigen Erzählens, führt Orth an, dass durch eine entsprechende Analyse immer auch der Bezug zur Entstehungszeit und zum kulturellem Kontext hergestellt werden könne. Eine kulturwissenschaftlich geprägte Narratologie kann überprüfen, so die These Orths, ob narrative Formen „auf kulturelle Diskurse reagieren, sie antizipieren oder mitprägen“⁶¹¹ Eine simplifizierende Rückführung auf den dauerpräsenten Begriff der Postmoderne sei nicht zielführend. Der kulturelle Kontext müsse vielmehr präzise benannt und eruiert werden.

„Es wird nicht nur problematisiert, inwiefern Erzählungen überhaupt in der Lage sind, Realität abzubilden, sondern darüber hinaus vermag die narrative Konstruktion der Filme die Existenz einer darstellbaren Realität in Frage zu stellen. Logische Folgerung: existiert keine Realität, kann sie auch nicht erzählt werden.“⁶¹²

Kirchmann führt Selbstreferentialität als spezifische Form von Selbstreflexivität an, wobei, selbstreferentieller Film keine Referenzen an ein Außerhalb des filmischen Kontextes mehr enthält. Selbstreferentialität stelle somit eine besondere Art des ästhetischen Umgangs mit der „Krisenerfahrung der Moderne“⁶¹³ dar. Auch der Aspekt der „fragmentierten Identitäten“ verweist über den Film hinaus. Das Leben gestaltet sich zunehmend als fragmentarisch, und „lässt sich für einen selbst oft nicht mehr in eine kohärente und erzählbare Form bringen“⁶¹⁴. Ist die Rezeption aus Rezipienten- und Rezipientinnensicht verstörend, dann wird damit gleichzeitig die Erwartungshaltung an den Film irritiert. Im Prinzip wird erwartet, dass sich die präsentierte Welt als mögliche Welt darstellen muss, um angenommen zu werden. „Wenn ihnen dies jedoch durch die Art und Weise der Erzählung verweigert wird, und ihnen eine Welt gezeigt wird, wie sie ihrer Vorstellung nach nicht sein kann, lehnen sie dies als unverständlich ab.“⁶¹⁵ Rückschlüsse auf kollektive Schemata könnten gezogen werden, wie etwa, dass eher eine kohärente Welt im Erzählkino erwartet wird, als die Darstellung einer inkohärenten und selbstbezüglichen. Es sind also drei kulturelle Diskurse, auf die das inkohärente Erzählen verweist:

⁶¹¹ Erll/Roggendorf zit. nach Orth 2005, S. 87

⁶¹² Orth 2005, S. 89

⁶¹³ Kirchmann 1996a, S. 74

⁶¹⁴ Orth 2005, S. 89

⁶¹⁵ Orth 2005, S. 90

- die Infragestellung einer Realität,
- die Offenlegung der Maßstäbe unseres Menschenbildes,
- die Offenlegung des Wirklichkeitsmodelles der Rezipienten und Rezipientinnen und deren Sehnsucht im Kino eine kohärente Welt vorzufinden.

Hiermit nähert sich Orth der vorgestellten konstruktivistischen Epistemologie aus filmisch-narratologisch-empirischer Sicht. Orth verweist jedoch richtigerweise darauf, dass solche Funktionszuschreibungen mit Vorsicht zu genießen sind. Fraglich ist nämlich, ob diese Filme bewusst auf die kulturellen Diskurse verweisen und als „Spiegel anthropologischer Befindlichkeiten“ konzipiert sind. Vielmehr handelt es sich um den Versuch, die Wirkungspotentiale solcher Filme näher bestimmen zu wollen. „Es sind also Funktionshypothesen, die aus den Filmen abgeleitet werden können und Konstruktionen darstellen, die den Filmen nicht immanent sind, aber in der Auseinandersetzung mit ihnen entstehen können.“⁶¹⁶

Luhmann hebt generell hervor, dass eine Verdichtung der Erzählung durch die Miteinbeziehung von wahrnehmbaren, und explizit: nicht erzählten Unterscheidungen erfolgt, mit dem Effekt der Transferierung des Beobachters auf eine Ebene zweiter Ordnung:

„Der Ort der Handlung, ihre ‚Möblierung‘, wird mit sichtbar gemacht und dient mit *eigenen* Unterscheidungen (elegante Apartments, rasende Autos, seltsames technisches Gerät etc.) zugleich als *Kontext*, in dem sich Handeln profiliert und explizit Gesagtes auf ein Minimum reduziert werden kann. Man ‚sieht‘ Motive an ihren Effekten und kann den Eindruck gewinnen, daß Handlungsintentionen nur ein Teil des Gesamtgeschehens sind und daß der Handelnde selbst nicht voll überblickt, was er tut. Fast unbemerkt wird der Zuschauer dazu gebracht, sich selbst als Beobachter von Beobachtern zu begreifen und ähnliche oder auch andere Einstellungen in sich selbst zu entdecken.“⁶¹⁷

Im folgenden sei ein längeres Zitat von Luhmann angeführt, in welchem er die Darstellung von Selbstreferentialität als der Funktion der Unterhaltung widerstrebendes

⁶¹⁶ Orth 2005, S. 92

⁶¹⁷ Luhmann 2004, S. 109 f.

Ereignis ausschließt, mit dem Ergebnis, dass es sich bei der Beobachtung der Figuren durch den Zuschauer oder die Zuschauerin um eine Beobachtung zweiter Ordnung handele, welche durch Selbstreferentialität zerstört würde:

„Um Spannung erzeugen und erhalten zu können, muß man den Autor hinter dem Text zurücktreten lassen, denn er wäre im Text ja jemand, der das Ende schon kennt oder es so einrichten kann, wie es ihm selbst gerade paßt. Alle Spuren seiner Mitwirkung müssen gelöscht werden. Der Mechanismus der Erzeugung des Textes darf im Text selbst nicht nochmals vorkommen, weil sonst Selbstreferenz und Fremdreferenz nicht deutlich unterschieden werden könnten. Obwohl auch Unterhaltungstexte einen Autor haben und kommuniziert werden, darf die Differenz von Information und Mitteilung nicht im Text erscheinen; denn damit würde die Diskrepanz zu konstativen und performativen Textkomponenten zu Tage treten, die Aufmerksamkeit des Verstehenden würde auf diese Differenz gelenkt und dadurch abgelenkt werden. Er würde schwanken und sich entscheiden müssen, ob er mehr auf die Mitteilung und ihre Motive oder auch: auf die Schönheit und die konnotativen Vernetzungen ihrer poetischen Formen achten oder sich der Unterhaltung überlassen solle. Unterhaltung heißt eben: keinen Anlaß suchen und finden, auf Kommunikation durch Kommunikation zu antworten. Statt dessen kann sich der Beobachter auf das Erleben und die Motive der im Text vorgeführten Personen konzentrieren und in *dieser* Hinsicht das Beobachten zweiter Ordnung lernen.“⁶¹⁸

Es sind in genauer Umkehrung die Formen, welche in „INLAND EMPIRE“ verwendet werden, um auf die durch das Mediensystem getroffenen Unterscheidungen hinzuweisen, d.h. gezielt auf die Mitteilungsmotive von Autor (oder besser: Regisseur als Teil des Mediensystems auf der Ebene der Beobachtung zweiter Ordnung) und handelnden Figuren (auf der Ebene der Beobachtung erster Ordnung), hinzuweisen und dadurch den Zuschauer oder die Zuschauerin auf eine Ebene der Beobachtung dritter Ordnung zu heben, die generell ungewöhnlich, dementsprechend nicht gelernt erscheint und als tendenziell unverständlich abgelehnt werden kann.

Es sind auch gerade Selbstreferentialitäten, welche zu den paradoxen Phänomenen führen. Hofstadter führt zu Russells Versuch in der Typentheorie, Selbstreferentialitäten aus seinen *Principia Mathematica* mittels Hierarchisierung von logischen Ebenen, herauszuhalten, folgenden Grund an: „[S]elf-reference would (...) necessarily open the door to self-contradiction, and thereby send all of mathematics crashing to the

⁶¹⁸ Luhmann 2004, S. 106 f.

ground“⁶¹⁹. In „INLAND EMPIRE“ werden dahingegen vielmehr Selbstreferentialitäten kultiviert, um die dadurch entstehenden Paradoxien für eine Änderung der Wahrnehmungs- und Beobachtungsweisen, letztlich auch der Kommunikation, sowohl der Figuren im Film, als auch der Rezipienten und Rezipientinnen, nutzbar zu machen. Im Vordergrund steht der Erkenntnisgewinn, der sich durch die Beobachtungsvarianz ergeben, und wie mit dem daraus resultierenden Kontingenzbewusstsein umgegangen werden kann (aber nicht *muss*).

⁶¹⁹ Hostadter 1999, S. xxiii

7 Zusammenfassung und Conclusio

Aus der Analyse des Selbstreferentialitätsdiskurses und dessen Einbettung in konstruktivistischen und systemtheoretischen *wissenschaftlichen* Diskursen, unter Miteinbeziehung des damit verknüpften Paradoxiediskurses, konnten folgende zentrale und teils variiert wiederkehrende Problematiken aus den Konzeptionen von Maturana („Der Baum der Erkenntnis“), Schmidt („Geschichten&Diskurse“) und Luhmann („Die Realität der Massenmedien“, „Soziale Systeme“) herausgearbeitet werden, welche nochmals überblicksmäßig in nachstehendem Schaubild zusammengefasst sind:

Maturana	Schmidt	Luhmann
Erkennen		
<p><i>Aktivitätsprinzip und Selbst-referentialität:</i></p> <p>Erkennen ist aktives Handeln, daraus folgt die aktive Konstruktion von Wirklichkeit. Selbstreferentiell ist es deshalb, weil der oder die Erkennende durch die operative Geschlossenheit des Nervensystems immer in den Wahrnehmungsprozess eingebunden bleiben.</p>	<p><i>Setzung/Voraussetzung:</i></p> <p>Im Falle von Wahrnehmung ist die setzende Instanz das <i>Bewusstsein</i> – eine Setzung ist das <i>Bewusstsein von Etwas</i>. Erst durch diesen Mechanismus von Setzung und Voraussetzung kann man von z.B. Gegenständen der Erkenntnis sprechen. Zugleich wird die Kontextualität (Voraussetzung) betont.</p>	<p><i>Differenzierungsprinzip:</i></p> <p>Die Grundoperation des Erkennens ist das Treffen einer Unterscheidung und Bezeichnung <i>einer</i> (und nicht der anderen) Seite der Unterscheidung, welche zur Information für das operierende System wird.</p>
Beobachtung		
<p>Beobachter und Beobachtetes fallen zusammen und können nicht getrennt werden. Erst durch eine Unterscheidung, die ein Beobachter trifft, wird <i>etwas</i> (Einheit) von <i>etwas anderem</i> (Hintergrund) unterschieden und dadurch überhaupt erst hervorgebracht.</p>	<p>In Geschichten verstrickte Aktanten operieren als Beobachter erster Ordnung mit gleichzeitiger Deutung der Geschichten im Vollzug. Passiert die Beobachtung einer Geschichte im Nachhinein, handelt es sich um Beobachtung zweiter Ordnung, aber um die Deutung eines <i>anderen</i> Geschichtenzusammenhanges.</p>	<p>Die Beobachtung ist das gleichzeitige Durchführen von Unterscheiden und Bezeichnen, wobei der Verweis auf das Unterscheidung setzende System selbst (Selbstreferenz) im Unterschied zum Bezeichneten (Fremdreferenz) entsteht.</p> <p>Als Beobachtung zweiter Ordnung versteht man die Beobachtung <i>von Beobachtungen</i>.</p>

Kontingenzt		
-	Setzungen konstituieren Kontingenzt, denn es hätte im Prinzip immer eine andere Setzung erfolgen können. Durch Beobachtung zweiter Ordnung wird Kontingenztbewusstsein gefördert, was Voraussetzung für Beweglichkeit und Kreativität ist.	Die Paradoxie der Beobachtung (blinder Fleck) führt zur Erkenntnis, dass jede Beobachtungsoperation kontingent ist, was von jeweils einer Beobachtung (n+1)ter Ordnung festgestellt werden kann.
Kommunikation		
Spezifische Form von Handeln. Tritt als Phänomen der strukturellen Koppelung von kognitiven Systemen im Rahmen sozialen Verhaltens auf. Sprache ist spezifische Form von Kommunikation. Kann keinen instruierenden Charakter haben, Information <i>entsteht (wird hergestellt)</i> im strukturdeterminierten Empfänger.	Aufgrund der Reflexivität der Setzungen erfolgt die Erwartung, dass andere kognitive Systeme ähnliche Setzungen machen. Die Erwartungs-Erwartung (operative Fiktion) ist Grundbedingung für die Ausbildung von Kommunikation und Sprache. Kognition und Kommunikation operieren in überschneidungsfreien Bereichen – aufgrund kognitiver Autonomie ist keine Direktübertragung möglich.	Kommunikation ist das Prozessieren von drei Selektionen: <i>Information</i> (das <i>Etwas</i>), <i>Mitteilung</i> (mitteilendes Verhalten) und <i>Verstehen</i> (Anschlussfähigkeit), welches nur in sozialen Systemen (und nicht in kognitiven Systemen) stattfindet. (Annahme bzw. Ablehnung von Kommunikation ist eine vierte Selektion.) Kommunikation ist prinzipiell unwahrscheinlich, im Hinblick auf das Verstehen, das Prozessieren und die Übernahme – mittels Strategien (z.B. symbolisch generalisierte Kommunikationsmedien) kann die Unwahrscheinlichkeit reduziert werden.
Kultur		
<i>Kultur</i> ist eine spezifische Form von kommunikativem Verhalten. Die Gesamtheit der erworbenen kommunikativen Verhaltensweisen verleiht der Geschichte einer Gruppe gewisse, zeitlich bedingte, Stabilität.	Durch die operative Fiktion entsteht kollektives Wissen, welches sich in Form eines Wirklichkeitsmodelles materialisiert (Zeichen, Schema, Sinn etc.). Die gesellschaftlich erwartbaren Bezugnahmen auf dieses	Erlebnisse und Kommunikationen werden als Zeichen für Kultur in den Massenmedien angeboten, und dadurch überhaupt erst zur Kultur gemacht. Dies ist zurückzuführen auf die Institutionalisierung der

	Wirklichkeitsmodell geschehen mittels Programmen, d.i. Kultur (als Diskursfiktion).	Beobachtung zweiter Ordnung im Mediensystem.
Medien		
-	Als Koppelungsinstanzen zwischen kognitiven und sozialen Systemen fungieren Medien und Kultur (vgl. Abbildung #4). Das Gesamtmediensystem von Medienkulturgesellschaften konzentriert sich vornehmlich auf Selbstbeobachtung (Selbstreferentialität). Konstruierte Medienwelten werden zunehmend als Informationsquelle zur eigenen Wirklichkeitskonstruktion herangezogen.	Bei Medien handelt es sich um institutionalisierte Beobachtung zweiter Ordnung (in Form von Selbstbeobachtung), welche im System Massenmedien stattfindet.
Identität		
-	Die Ausbildung von Identität ist davon abhängig, ob es Aktanten gelingt Ereignisse zu sinnvollen Handlungen (Geschichten) zu synthetisieren. Die Teilnahme an entsprechenden Diskursen führt ebenso zur Identitätsbildung.	Identität muss selbst gestaltet werden, auch medienvermittelt, nach Maßgabe des Spiels oder im Sinne von Ausprobieren von virtuellen Realitäten, welche in den Massenmedien präsentiert werden und Rückschlüsse auf die eigene Lebenswelt bieten. Es kommt dadurch zur Eingewöhnung des Modus der Beobachtung zweiter Ordnung.

Mittels filmischer Analyse sowie anschließender Diskursanalyse konnte exemplarisch die Thematisierung dieser Phänomene und Begrifflichkeiten im Spielfilm „INLAND EMPIRE“ als Teil des Alltags- und Mediendiskurses herausgearbeitet werden. Welche Relevanz haben nun diese theoretischen Erkenntnisse im Hinblick auf deren Anwendung als Medientheorie? Im Zusammenhang mit Medienkommunikation stellt Weber generell eine Abnahme der Fremdreferentialität zugunsten von Selbstreferentialität in vier Prozessen fest:

- *Zunehmender thematischer Selbstbezug:* „Medienangebote ‚beziehen sich‘ auf Medienangebote in Form von Fragen und Antworten, Kommentaren und Kritiken, Interpretationen und Bewertungen (...) usw.“⁶²⁰ Es scheint, als ob die Aktanten (im Sinne Schmidts) hinter die Medienangebote zurücktreten, und sich diese Medienangebote nur noch auf sich selbst zu beziehen scheinen. Es kommt zur Selbstanwendung der Medien auf Medien.
- *Zunehmender referentieller Selbstbezug:* „Medienberichte zitieren andere Medienberichte und erzeugen so Referenz, Authentizität, Glaubwürdigkeit oder gar ‚Wahrheit‘ (...). Signifikant ist hierbei wohl, dass die zunehmende Selbstreferentialität der Medien gerade nicht dazu geführt hat, auch die Reflexion ihrer eigenen Praktiken zum Thema zu machen. Obwohl sich Medien immer mehr auf Medien beziehen, thematisieren sie damit noch lange nicht das ‚Wie‘, den Konstruktionsprozess von Medienwirklichkeit. Im Gegenteil: Sie erzeugen und reproduzieren damit ständig Endo-Referenzen, die sich in einem autopoietischen Zirkel selbst legitimieren. (...) Die strategischen Rituale der Medien verhindern deren kritische Selbstthematisierung – Medien verbleiben trotz ihres meist rekursiven ‚Agenda-Settings‘ immer auf der Ebene des ‚Was‘.“⁶²¹
- Wachsende operative Abgeschlossenheit bis hin zur radikalen Schließung des Mediensystems
- *Die Evolution von ‚Meta-Medien‘:* Es entstehen Medienangebote, die nur mehr darüber berichten, was sich in/bei anderen Medien ereignet bzw. welche Medienangebote zur Verfügung gestellt werden.

Dies können zusammengefasst die Theoreme konsequent konstruktivistischer betriebener Kommunikationswissenschaft darstellen:

- Medienangebote werden nicht passiv vermittelt, sondern Rezipienten und Rezipientinnen nutzen Medienangebote aktiv für eigene Sinnkonstruktionen und Bedürfnisbefriedigungen.
- Medienwirklichkeit steht keiner Realität, die es abzubilden gilt, gegenüber, sondern

⁶²⁰ Feilke/Schmidt, zit. nach Weber 1996, S. 152 f.

⁶²¹ Weber 1996, S. 153 f. Vgl. hierzu auch das Kapitel 8 zur Kybernetik zweiter Ordnung.

„Medien (und Kultur) *konstruieren* im Zuge der Kopplung von Kommunikation und Kognition die kognitiv und kommunikativ einzig erfahrbare(n) *Wirklichkeit(en)*. Die Frage lautet also nicht, *wie* die Medienwirklichkeit im Verhältnis zur Realität steht, sondern *welche Rolle* die Medien in der modernen Gesellschaft als Konstrukteure von Wirklichkeit spielen.“⁶²²

- Die Wirklichkeit der Medien kann nicht mittels der Kategorien ‚wahr‘ und ‚falsch‘ überprüft werden. Es kommt vielmehr zur Erzeugung von Aufmerksamkeit⁶²³.

Der Konstruktivismus leistet für die Medientheorie folgendes:

- Es wird neurobiologisch darauf hingewiesen, dass kognitive Systeme (also auch Kommunikatoren bzw. Rezipienten und Rezipientinnen) immer schon konstruieren und nicht abbilden.
- Medienhistorisch reflektiert der Konstruktivismus den beobachtbaren Übergang von den Bildern der Wirklichkeit zur Wirklichkeit der Bilder.

Die klassische Frage nach dem Repräsentationsverhältnis tritt zugunsten folgender Frage in den Hintergrund:

„Mit welchen Strategien, in welchen Diskursen und (vor allem:) zu welchen Zwecken konstruieren Medien Wirklichkeit? Die Wirklichkeiten verschiedener Medien werden dann nicht mehr primär nach der Frage ‚*Abbildung oder Konstruktion?*‘ untersucht, sondern eher nach *unterschiedlichen Operationen zur Erzeugung unterschiedlicher Wirklichkeiten* (...). *Medien berichten nicht über, sondern für die Wirklichkeit.*“⁶²⁴

Infolge stellt sich die Frage, ob bzw. wie mit konstruktivistischer Systemtheorie oder systemischen Konstruktivismus *Medienkritik* betrieben werden? Wenn die Funktion der

⁶²² Weber 1996, S. 160

⁶²³ Hier sei verwiesen auf die Darstellung von Aufmerksamkeit als immateriellem Gut und die daraus folgenden Paradoxien des Mediensystems, welche in Schmidt, Siegfried J. 2008 thematisiert werden. Die erste Hypothese lautet: „Je erfolgreicher die Medien im Gesamt-Medienystem einer Gesellschaft Aufmerksamkeit erzeugen, desto unvermeidlicher erzeugen sie Aufmerksamkeitsverknappung. Das teure Gut Aufmerksamkeit als Voraussetzung für Vermarktungen aller Art führt zwangsläufig zur Vermarktung von Aufmerksamkeit.“

⁶²⁴ Weber 1996, S. 161

Massenmedien die (gesellschaftliche) Selbstbeobachtung ist, wie Luhmann anführt, kann diese zu einer gesellschaftskritischen Medientheorie erweitert werden?

Konstruktivistische Systemtheorie und (Medien-)Kritik

Ein wesentlicher Unterschied zu anderen Medienkritiken, sofern man bei Konstruktivismus und Systemtheorie von Medienkritik im gängigen Sinne überhaupt sprechen kann, (wie z.B. der Kritischen Medientheorie nach Horkheimer und Adorno, und der Diskurstheorie von Habermas, ausgerichtet auf ein Bild einer *besseren* Gesellschaft im Sinne einer *Utopie*) ist, dass Kritik aus Perspektive der Systemtheorie zwar möglich ist, allerdings nicht in dem Sinne, als es *einen* Standpunkt gäbe, der eine wirklichkeitsgetreuere Beschreibung zuließe als alle anderen. Mit anderen Worten: eine ideologische Medienkritik will und kann die Systemtheorie nicht leisten. Der zentrale Punkt resultiert aus den Konsequenzen der prinzipiellen Kontext- bzw. Systemabhängigkeit jeder Beschreibung von Welt.

„Kritik gewinnt hier die Bedeutung, die Begriffe, Theorien, Methoden und hierdurch ermöglichten und gleichzeitig begrenzten Sichtverhältnisse eines jeweils in Frage stehenden Beobachters offenzulegen. (...) Ein solcher Beobachter ist nicht jemand, der es besser weiß als alle anderen, weil er über den einzig richtigen Zugang zur Wirklichkeit verfügt. Er ist eher jemand, der darauf aufmerksam macht, dass es keine vorgegebene Referenzwirklichkeit gibt, folglich auch keine richtige Totalbeschreibung der Welt, sondern immer nur verschiedene Zugänge zur Wirklichkeit und deshalb zu jeder Beschreibung immer Alternativen. Er ist jemand, der den Blick für das von einer Kommunikation Ausgeschlossene, also für die jeweils nicht-aktualisierte Selektivität und damit für die Kontingenz aktualisierter Selektionen schärft. Seine Form der Aufklärung besteht darin zu zeigen, dass diese Vielfalt nur um den Preis fundamentalistischer, das heißt Komplexität ignorierender Positionen unterdrückbar ist, und es folglich darauf ankommt zu unterscheiden, welche gesellschaftlichen Rahmenbedingungen diese Unterscheidungspraxis erlauben und welche nicht (...).“⁶²⁵

Dies sei der Grund, warum die Bereitschaft der Selbstkritik des Mediensystems nicht soweit geht, wie sich „Fundamentalkritiker“ von Medien oft wünschen; denn werden eigene Standards und Kriterien durchleuchtet und öffentlich in Frage gestellt, durch welche sich das Mediensystem von anderen Teilsystemen in der funktional-

⁶²⁵ Wehner 2000, S. 114

differenzierten Gesellschaft unterscheidet, würde das Mediensystem explizit offenlegen, dass es ebenfalls nur *eine* Sonderperspektive unter anderen darstellt und ebenso immer nur aus dieser eingeschränkten Sonderperspektive heraus handelt und kommuniziert. Das Mediensystem zeichnet sich nicht dadurch aus, dass es einen angemesseneren Zugang zur Wirklichkeit als z.B. das Wirtschaftssystem oder das Kunstsystem hätte.

Wenn festzustellen ist, wie sich Medien auf andere Medien beziehen und dadurch Selbstreferentialität erhöht bzw. radikalisiert wird, kann dies das Publikum natürlich mitvollziehen, was wiederum den Effekt hat, dass die Aufmerksamkeit für das Mitteilungsverhalten der Medien (im Sinne der Beobachtung zweiter Ordnung) gesteigert wird. Hier, so merkt Wehner an, darf jedoch nicht der Fehlschluss gezogen werden, dass „Medien (...) sich medienunabhängig beobachten und kritisieren“ ließen, denn:

„Auch die Beschreibung der Medien als Kommunikator und Selektionsinstanz ist eine Beobachtung, die entweder im selben oder in anderen Medien vollzogen wird. Der Beobachter bleibt in jedem Falle kommunikationsabhängig, verfährt also selektiv und führt seine eigenen ‚blinden Flecken‘ mit sich – so wenn Fernsehkritiker ihre Beobachtungen durch Printmedien verbreiten und dabei zwar auf die Auswahlprozesse der audiovisuellen Medien aufmerksam machen können, dies jedoch nur um den Preis Schreiben und Veröffentlichen von Texten verbinden. Das gerade im Gebrauch befindliche Medium entzieht sich der Beobachtung. Anders formuliert: Kritik der Gesellschaft ist heute nur noch als Kritik der von Medien durchdrungenen Kommunikationsverhältnisse vorstellbar.“⁶²⁶

Hierbei soll jedoch keine der Kommunikation außenstehende Perspektive von Medien behauptet werden, sondern es soll gesagt werden, dass Medien-Kommunikation einzig und allein jene Kritik zulässt, die diese Bestimmung, diese Positionierung zum Thema macht, „die Formangebote der Kommunikation in die Kommunikation wieder eingeführt werden und dort in spielerischer oder ironischer Weise angeeignet werden, um auf diese Weise auf Einengungen und Kontingenzen der Kommunikation aufmerksam zu machen“⁶²⁷. Kleiner spricht hier von „Medien-Heterotopien“⁶²⁸ (im Anschluss an

⁶²⁶ Wehner 2000, S. 117

⁶²⁷ Wehner 2000, S. 117

⁶²⁸ Vgl. Kleiner 2006, S. 340 ff.

Foucault) als „Möglichkeitswelten“, welche diskursiv eröffnet werden müssten, „in denen sich Kreativität, Emanzipation, Kritik, Veränderung, Gestaltung usw. in alternativen Formen konkret abspielen bzw. allererst ereignen können“⁶²⁹. Gerade in der Hypertextualität und Interaktivität von Computerkommunikation wird Kommunikation als formierbar und gestaltungsoffen erfahrbar. Man kommuniziert über Kommunikation, genauso wie über die Differenz zwischen der aktuell getroffenen Beschreibung und der dadurch ausgeschlossenen anderen Beschreibungsmöglichkeiten.

„Und indem dies geschieht, wird gleichzeitig bei den Beteiligten der Sinn für alternative Beschreibungen und damit für die symbolische Konstruktionsabhängigkeit ihrer Vorstellungen über die Wirklichkeit geschärft (...) Sie sehen jetzt, dass die Welt, wie sie ist, abhängig davon ist, wie sie sie beobachten.“⁶³⁰

Die Medienkompetenz des Publikums besteht hierbei nun darin, zu wissen, dass es darauf ankomme zu beobachten, *wie* die Medien beobachten, und wie sie das, was sie beobachten, weiterkommunizieren. Die Ausbildung von Medienkompetenz, so die These Kleiners, sei demnach das grundlegende Ziel aller Medien-Diskurse⁶³¹.

„Systemtheoretische Medienkritik – falls es diesen Begriff überhaupt gibt – sensibilisiert für die Unhintergebarkeit unterscheidungsabhängiger Weltansichten und damit für den Alternativenreichtum möglicher Beschreibungen der Gesellschaft. Sie liefert jedoch keine Hinweise darauf, wie die Gesellschaft ‚wirklich‘ ist und welche Fehler den Massenmedien unterlaufen bei der Beschreibung dieser ‚wirklichen‘ Gesellschaft. Und weil dies so ist, das heisst, weil wir eine Vorzugswirklichkeit vergeblich suchen würden, da wir es immer mit konstruierten Wirklichkeiten zu tun haben, erzeugen die Massenmedien (...) nicht nur symbolische Realitäten. Symbolische Realitäten (das Wissen über das Zustandekommen dieser Realitäten eingeschlossen) sind dann auch die einzigen Realitäten, an denen wir unser Verhalten orientieren können (...).“⁶³²

Was aus dem erkenntnistheoretischen und medienpraktischen Erkenntnissen heraus folgt, ist weiters *Verantwortungsbewusstsein*. Denn wenn Medien als auch Menschen erst aus ihren Weisen des Operierens heraus das entstehen lassen, was als

⁶²⁹ Kleiner 2006, S. 341

⁶³⁰ Wehner 2000, S. 118

⁶³¹ Vgl. Kleiner 2006, S. 343

⁶³² Wehner 2000, S. 118

Wirklichkeit (bzw. Wirklichkeiten als Plural) Geltung hat, dann folgt daraus notwendigerweise die Verantwortung, die es zu übernehmen gilt. „Wenn uns die Wirklichkeit die Verantwortung nicht abnimmt, weil wir erkannt haben, dass wir selbst als Maß unserer Wirklichkeit dienen, dann gibt es für keinen am Medienprozess Beteiligten einen Rückzug aus der Verantwortung für diese Wirklichkeiten.“⁶³³ Vor allem Medien besitzen eine soziale Definitionsmacht, dadurch, dass sie Orientierungswissen und Muster bzw. Schemata für Identitätsbildung zur Verfügung stellen. Aus Sicht einer gesellschaftskritischen Medientheorie darf die Problematisierung medialer Wirklichkeitskonstruktionen in Form von permanenter Kritik und Kontrolle nicht aus dem Blick geraten – auch wenn es so eher zu einer Steigerung von Komplexität (im Gegensatz zur von Luhmann konstatierten Reduktion von Komplexität) kommt.

Bei gesellschaftskritischen Medientheorien sollte es sich deswegen um „grundagentheoretische Reflexionen zum Verhältnis von Medien und Wirklichkeit bzw. Mediensystem und Gesellschaftsstruktur“ handeln, sowie weiters um die Kritik an der Wirklichkeit der Medien und Medienangebote (inkl. Produktion, Distribution, Rezeption) in ihrem jeweiligen status quo, als auch „um eine *Anleitung* zu einem emanzipatorischen Mediengebrauch sowie zur gestaltenden Veränderung konkreter Medienwirklichkeiten“⁶³⁴. Kleiner spricht in diesem Zusammenhang davon, dass „Gewöhnliche ungewohnt zu machen“ und sich in einer „entfremdeten Annäherung“⁶³⁵ zu üben, Strategien von gesellschaftskritischer Medientheorie wären. Am Beispiel der Medienkritik in „INLAND EMPIRE“, welche mit Mitteln und Formen der Selbstreferentialität und Paradoxie in Szene gesetzt wurde, konnten die Strategien einer gesellschaftskritischen Medientheorie zumindest ansatzweise exemplarisch dargestellt werden und vielleicht einen kleinen Beitrag zur künftigen empirischen Anwendbarkeit von systemtheoretischen und konstruktivistischen Theorien in der Praxis leisten. In diesem *kritischen* Sinne kann man die eingangs formulierte Frage vielleicht positiv so beantworten: „Beziehen sich Medien immer mehr auf Medien?“⁶³⁶ – Ja. Und das ist auch gut so.

⁶³³ Schmidt, zit. nach Kleiner 2006, S. 401 f.

⁶³⁴ Kleiner 2006, S. 299

⁶³⁵ Kleiner 2006, S. 299

⁶³⁶ Reinemann/Huisman 2007, S. 465

8 Epilog: „Wer ist der Beobachter?“

Dieser Epilog kann als Analogie zum Epilog von „INLAND EMPIRE“⁶³⁷ gelesen werden – die Frage lautet hier wie dort: „Wer ist der Beobachter?“ Der Beobachter verstanden als Zuschauer oder Zuschauerin des Filmes, muss sich meiner Meinung nach ebenfalls fragen, wovon er beim Epilog eigentlich *Augenzeuge* ist. Im Rahmen der Analyse der Erzählebenen habe ich den Epilog auf die Ebene einer *Realität zweiter Ordnung* gehoben⁶³⁸. Im Rekurs auf die Darstellung der Kybernetik zweiter Ordnung in Luhmanns „Realität der Massenmedien“ (2004) soll nochmals auf diese Thematik eingegangen werden – denn hier wie dort wird die Frage gestellt, *wie* denn das beobachtende System beobachtet und gewissermaßen dadurch seine eigenen Bedingungen reflektiert, nicht in Form des infiniten Regresses (d.i. die Verschiebung des blinden Fleckes in einer Sequenz von Beobachtungen zweiter Ordnung), sondern in Form einer „Abschlußfigur“⁶³⁹.

Die These der Kybernetik der Kybernetik (also der Kybernetik zweiter Ordnung nach Heinz von Foerster) lautet im Hinblick auf die Unterscheidungsoperation der Beobachtung, dass „der beobachtende Beobachter sich selbst *als Beobachter* beobachtet“⁶⁴⁰ [Kursiv von MH]. Der Konstruktivismus basiert zwar auf diesem Prinzip, wird jedoch, so Luhmann, nicht in dieser Strenge eingehalten – denn die Beobachtung der Kognitionen eines Beobachters, also Beobachtung zweiter Ordnung, sei noch nicht Kybernetik zweiter Ordnung, denn dazu fehle die Reflexion auf die eigenen Bedingungen der Beobachtung des Beobachters. Dies gilt auch für Medien, nämlich dann, wenn sie für sich selber als Beobachter unsichtbar bleiben – „sie operieren weltzugewandt und reflektieren nicht“⁶⁴¹. Luhmann differenziert diesen Sachverhalt nochmals, indem er von „autopoietische[r] Autonomie“⁶⁴² und von „kognitive[r] Autonomie“⁶⁴³ spricht: erstere beruhe auf operativer Schließung, was so viel bedeute wie, dass Strukturen und Operationen nur mit den eigenen Operationen produziert

⁶³⁷ Vgl. Kapitel 6.1

⁶³⁸ Vgl. Kapitel 6.3.1.6 und 6.3.1.7

⁶³⁹ Luhmann 2004, S. 209

⁶⁴⁰ Luhmann 2004, S. 206

⁶⁴¹ Luhmann 2004, S. 207

⁶⁴² Luhmann 2004, S. 207

⁶⁴³ Luhmann 2004, S. 208

werden - dies entspräche der *basalen Selbstreferenz*; letztere beruhe auf kognitiver Schließung:

„Sie besagt, daß das System bei all seinen Kognitionen mitbeobachtet, daß es sich nur um eigene Beobachtungen handelt. Erst damit finden wir uns auf dem Terrain, für das sich die Kybernetik zweiter Ordnung im strengen Sinne interessiert. Dabei wird die Frage, wer ist der Beobachter? universell gestellt und auch auf das beobachtende System angewandt.“⁶⁴⁴

Massenmedien, so Luhmann, operieren nicht auf dieser Ebene der kognitiven Autonomie – sie unterscheiden zwar zwischen Selbstreferenz und Fremdreferenz, und in der Fremdreferenz kann das Beobachten von Beobachtern beobachtet werden, jedoch nur im Modus der Beobachtung zweiter Ordnung mit der Konsequenz des infiniten Regresses: denn jede Beobachtung verschiebt den blinden Fleck der Beobachtung nur, löst diesen jedoch nicht auf. Mit anderen Worten: Jede Unterscheidung macht den Beobachter unsichtbar, da sich die Unterscheidung in den selbst unbeobachtbaren „unmarked space“ setzt. Bei kognitiver Autonomie handelt es sich hingegen um eine „Abschlußfigur“⁶⁴⁵ – man kommt nämlich zur Einsicht, dass das, was für das beobachtete System gilt, auch für den Beobachter selbst gilt bzw. was für Beobachter gilt, gilt auch für das beobachtende System. Die Fragestellung lautet hier: „[W]ie operiere ich als Beobachter und warum unterscheide ich so und nicht anders?“⁶⁴⁶

Die Lehre aus der Beobachtung zweiter Ordnung (nicht aus der Kybernetik zweiter Ordnung) ist, dass man die Kontingenz aller Kriterien und Beobachtungspositionen akzeptiere, wie dies in der Postmoderne der Fall sei. Ein laufender Wechsel der Perspektiven, welcher von einem Beobachter in ein Vorher und Nachher unterschieden werden kann, kann diesen Beobachter jedoch auch nicht fassen. Luhmann zitiert Nietzsches Zarathustra mit „Gott ist tot“ und paraphrasiert diesen Spruch mit: „der letzte Beobachter ist nicht zu identifizieren“⁶⁴⁷.

⁶⁴⁴ Luhmann 2004, S. 208

⁶⁴⁵ Luhmann 2004, S. 209

⁶⁴⁶ Luhmann 2004, S. 209

⁶⁴⁷ Luhmann 2004, S. 210

Reaktionen auf diesen Befund schieben das Problem in die Ethik ab. Auch die wesentlichen Begründer des Konstruktivismus wie Maturana und von Foerster haben Ethik-Entwürfe vorgelegt, halbherzig wie Luhmann meint: denn eine Ethik, welche Unterscheidungen mache und gleichzeitig reflektieren müsste, das *sie* diese Unterscheidungen gemacht hat, würde sich selbst sabotieren. Eine Kybernetik zweiter Ordnung unterläuft also *alle* normativen und moralischen Codes. Hat die Kybernetik zweiter Ordnung dann irgendeine praktisch-empirische Relevanz? Anscheinend schon, da sie vor allem in zahlreichen Spielarten der Therapie als nutzvoll auftritt – vor allem in Form der Paradoxie.

„Schon die rhetorische Tradition hatte die Figur des Paradoxes als Technik der Erschütterung des festgefahrenen Glaubens, einer *communis opinio*, eines *common sense* empfohlen. Diese Funktionsbeschreibung kann heute mit der Kybernetik zweiter Ordnung verbunden und dadurch erkenntnistheoretisch begründet werden. Man hat immer die Möglichkeit, nach dem Beobachter zu fragen, aber diese Frage läuft (...) auf ein Paradox auf (...). Sie fordert dazu auf, etwas sichtbar zu machen, was für sich selbst unsichtbar bleiben muß. Sie widerspricht sich selbst. Sie vollzieht einen performativen Selbstwiderspruch und vermeidet es dadurch, dogmatisch aufzutreten oder Rezepte zu verschreiben.“

Die Unterscheidung zwischen „Kritik“ und „Affirmation“ als Beobachtungsinstrument z.B. der Sozialwissenschaften wird dadurch ebenfalls unterlaufen – auf der Ebene der Kybernetik zweiter Ordnung kann man die Frage nach der Bedingung dieser Unterscheidung stellen, und würde feststellen, dass jemand der sich für „kritisch“ entscheidet, sich selbst zur Unterscheidung kritisch/affirmativ „affirmativ“ verhält und dadurch eine weitere Version des Paradoxons der Beobachtung generiert.

Luhmann kommt deshalb auch zur Folgerung, dass, wolle man die Position der Kybernetik zweiter Ordnung handhaben, dies nur in Form von Denkanstößen tun könne – mit dem Lernziel (in der Therapie) die Paradoxie selbst zu sehen, die allen Unterscheidungen inhärent ist. Die Form des Paradoxons kann nur ein Durchgangsstadium darstellen, eine Zeitform: gewohnte Unterscheidungen werden als fragwürdig identifiziert. „So behandelt ist das Paradox eine Zeitform, deren andere Seite eine offene Zukunft, ein neues Arrangement und eine Neubeschreibung der

Gewohnheiten als fragwürdig bildet.“⁶⁴⁸ Das Ziel wäre, nachdem die Paradoxie erkannt wurde, zu sehen, dass Beobachtungen nur möglich sind, „wenn man die Paradoxien wieder in die Form einer Unterscheidung bringt, die im Moment zu überzeugen scheint“⁶⁴⁹.

In „INLAND EMPIRE“ wurde die Paradoxie audiovisuell und narrativ dargestellt, was wir daraus machen, so das Fazit der Kybernetik zweiter Ordnung, bleibt uns anheim gestellt, wie auch Friedrich Nietzsche und Siegfried J. Schmidt wissen:

„Und wenn du lange in einen Abgrund blickst, blickt der Abgrund auch in dich hinein.“⁶⁵⁰

„Insofern ist die Einsicht in unsere Kontingenzverhältnisse keineswegs ein Blick in den Abgrund, sondern der Blick in die von uns und von uns ganz allein zu verantwortende Wirklichkeit – also doch in den Abgrund?“⁶⁵¹

⁶⁴⁸ Luhmann 2004, S. 214

⁶⁴⁹ Luhmann 2004, S. 214

⁶⁵⁰ Nietzsche, Friedrich: „Jenseits von Gut und Böse“, Aphorismus 146 (KGW VI 2, S. 98)

⁶⁵¹ Schmidt 2003, S. 151

9 Anhang

9.1 Abbildungen: Bildteil „INLAND EMPIRE“









9.2 Abbildungsverzeichnis

Abbildung #1: Prozess der Selbsterzeugung – zelluläre Organisation	27
Abbildung #2: Strukturelle Koppelung	30
Abbildung #3: M.C. Escher „Die Bildergalerie“	35
Abbildung #4: Konstruktivistisches Wirklichkeitsmodell	38
Abbildung #5: Redekreislauf von Ferdinand de Saussure	71
Abbildung #6: M.C. Escher „Zeichnende Hände“	77
Abbildung #7: René Magritte „Ceci n’est pas une pipe.“	80
Abbildung #8: Felder der filmischen Selbstreferentialität	83
Abbildung #9: Realistische vs. konstruktivistische Medientheorien	88
Abbildung #10: Realistische vs. konstruktivistische Begrifflichkeiten	89
Abbildung #11: Lügner-Paradoxie	107
Abbildungen #12-14: Filmposter “INLAND EMPIRE”	135
Abbildung #15: Sequenzprotokoll – Realitätsebenen	167
Abbildung #16: Re-Entry (System/Umwelt).....	186
Abbildung #17: Re-Entry (Beobachter/Beobachtetes)	186
Abbildungen #18-27: Bildteil 1 „INLAND EMPIRE“	206
Abbildungen #28-37: Bildteil 2 „INLAND EMPIRE“	207
Abbildungen #38-47: Bildteil 3 „INLAND EMPIRE“	208
Abbildungen #48-57: Bildteil 4 „INLAND EMPIRE“	209

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

9.3 Literaturverzeichnis

Ames, Christopher (1997): *Movies about the movies. Hollywood reflected.* The University Press of Kentucky, Lexington.

Blöbaum, Bernd (1999): Selbstreferentialität und Journalismus. Eine Skizze. In: *Die Zukunft der Kommunikation. Phänomene und Trends in der Informationsgesellschaft.* Latzer, Michael (Hrsg.). Studien-verl., Innsbruck. S. 181-188.

Fellner, Markus (2006): *Psycho Movie : Zur Konstruktion psychischer Störung im Spielfilm.* Transcript Verlag, Bielefeld.

Foerster, Heinz von; Pörksen, Bernhard (2004): *Wahrheit ist die Erfindung eines Lügners.* Sechste Auflage. Carl-Auer Verlag, Heidelberg.

Glaserfeld, Ernst von (1996): *Radikaler Konstruktivismus.* Suhrkamp Verlag, Frankfurt.

Hofstadter, Douglas R. (1999): *Gödel, Escher, Bach: an Eternal Golden Braid.* Penguin, London.

Hughes, Patrick; Brecht, George (1978): *Die Scheinwelt des Paradoxons.* Vieweg, Braunschweig.

Jäger, Siegfried (2004): *Kritische Diskursanalyse. Eine Einführung.* Edition DISS. 4. unveränderte Auflage. Unrast Verlag, Münster.

Jahraus, Oliver (2003): *Literatur als Medium. Sinnkonstitution und Subjekterfahrung zwischen Bewußtsein und Kommunikation.* Velbrück Wissenschaft, Weilerswist.

Kallweit, Petra (1999): Anmerkungen zu Selbstreflexion und Selbstreferenz in *TWIN PEAKS* und *LOST HIGHWAY*. In: *A strange world: Das Universum des David Lynch.* Pabst, Eckhard (Hrsg.). Ludwig, Kiel. S. 213-228.

Keller, Reiner (1997): Diskursanalyse. In: *Sozialwissenschaftliche Hermeneutik* Hitzler, Ronald; Honer, Anne (Hrsg.). Leske + Budrich, Opladen. S. 309-333

Kenklies, Michaela (2001): Paradoxe Kommunikation. In: *Bewußtsein – Kommunikation – Zeichen*. Jahraus, Oliver; Ort, Nina (Hrsg.). Max Niemeyer Verlag, Tübingen. S. 71 – 80.

Kirchmann, Kay (1996a): Zwischen Selbstreflexivität und Selbstreferentialität. Überlegungen zur Ästhetik des Selbstbezüglichen als filmischer Modernität. In: *Im Spiegelkabinett der Illusionen: Filme über sich selbst*. Karpf, Ernst/Kiesel, Doron/Visarius, Karsten (Hrsg.). Schüren, Marburg. S. 67 – 86.

Kirchmann, Kay (1996b): Als die Filmarbeiter die Fabrik der Fakten verließen, oder: Was sieht der Mann mit der Kamera? In: *Im Spiegelkabinett der Illusionen: Filme über sich selbst*. Karpf, Ernst/Kiesel, Doron/Visarius, Karsten (Hrsg.). Schüren, Marburg. S. 95 – 103.

Kleiner, Marcus S. (2006): Medien-Heterotopien. Diskursräume einer gesellschaftskritischen Medientheorie. Transcript Verlag, Bielefeld.

Kohring, Matthias (1999): Selbstgespräche. Der Begriff Selbstreferenz und das Fallbeispiel Journalismus. In: *Die Zukunft der Kommunikation. Phänomene und Trends in der Informationsgesellschaft*. Latzer, Michael (Hrsg.). Studien-verl., Innsbruck. S. 189-198.

Koller, Markus (2007): Die Grenzen der Kunst. *Luhmanns gelehrte Poesie*. VS Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden.

König, Eckard (Hrsg.) (2002): Qualitative Forschung. 2. Aufl. Beltz, Weinheim.

Korte, Helmut (2004): Einführung in die Systematische Filmanalyse. 3. Aufl. Schmidt, Berlin.

Latzer, Michael (Hrsg.) (1999): Die Zukunft der Kommunikation. Phänomene und Trends in der Informationsgesellschaft.. Studien-verl., Innsbruck.

Luhmann, Niklas (1987): Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie. 1. Aufl. Suhrkamp Verlag, Frankfurt.

Luhmann, Niklas; Fuchs, Peter (1989): Reden und Schweigen. Suhrkamp Verlag, Frankfurt.

Luhmann, Niklas (1989): Reden und Schweigen. In: Reden und Schweigen. Luhmann, Niklas; Fuchs, Peter (Hrsg.). Suhrkamp Verlag, Frankfurt. S. 7-20.

Luhmann, Niklas (1995): Die Beobachtung erster und die Beobachtung zweiter Ordnung. In: *Die Kunst der Gesellschaft*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt. S. 92-164.

Luhmann, Niklas (2004): Die Realität der Massenmedien. 3. Auflage. VS Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden.

Lynch, David (2007): Catching the big fish : Meditation, consciousness, and creativity. Jeremy P. Tarcher / Penguin, New York.

Malik, Maja (2008): Selbstverliebte Fremdbeobachter. In: *Paradoxien des Journalismus. Theorie – Empirie – Praxis*. Pörksen, Bernhard; Loosen, Wiebke; Scholl, Armin (Hrsg.). VS Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden. S. 429-446.

Maturana, Humberto R.; Varela, Francisco (1987) : Der Baum der Erkenntnis. Die biologischen Wurzeln des menschlichen Erkennens. Scherz Verlag. 2. Auflage, Bern, München, Wien.

Maturana, Humberto R.; Pörksen, Bernhard (2002): Vom Sein zum Tun. Die Ursprünge der Biologie des Erkennens. Carl-Auer-Systeme Verlag, Heidelberg.

Mikos, Lothar (2003): Film- und Fernsehanalyse. UVK, Konstanz

Mikos, Lothar (Hrsg.) (2005): Qualitative Medienforschung. UVK, Konstanz.

Mitterer, Josef (1992): Das Jenseits der Philosophie. Wider das dualistische Erkenntnisprinzip. Passagen-Verl., Wien.

Mitterer, Josef (2001): Die Flucht aus der Beliebigkeit. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main.

Neumann-Braun, Klaus; Müller-Doohm, Stefan (Hrsg.) (2000): Medien- und Kommunikationssoziologie. Eine Einführung in zentrale Begriffe und Theorien. Juventa Verlag, Weinheim und München.

Nöth, Winfried (2002): Selbstreferenz in systemtheoretischer und in semiotischer Sicht. In: Empirische Text- und Kulturforschung. Heft 2. S. 1-7. <http://www.sjschmidt.net/konzepte/texte/noeth1.htm> [abgerufen am 04.04.2009]

Nöth, Winfried; Bishara, Nina (2007): Self reference in the media. Mouton de Gryter, Berlin.

Nöth, Winfried (2007a): Self-reference in the media: The semiotic framework. In: *Self reference in the media*. Nöth/Bishara (Eds). Mouton de Gryter, Berlin. S. 3-30.

Nöth, Winfried (2007b): Metapictures and self-referential pictures. In: *Self reference in the media*. Nöth/Bishara (Eds). Mouton de Gryter, Berlin. S. 61-78.

Orth, Dominik (2005): Lost in Lynchworld - unzuverlässiges Erzählen in David Lynchs "Lost Highway" und "Mulholland Drive". Ibidem-Verl., Stuttgart.

Pabst, Eckhard (Hrsg.) (1999): *A strange world: Das Universum des David Lynch*. Ludwig, Kiel.

Parish, James Robert; Pitts, Michael R.; Mank, Gregory W. (1978): Hollywood on Hollywood. Scarecrow Press, Metuchen N.J.

Pörksen, Bernhard; Loosen, Wiebke; Scholl, Armin (2008): Paradoxien des Journalismus. Einführung und Begriffsklärung. In: *Paradoxien des Journalismus. Theorie – Empirie – Praxis*. Pörksen, Bernhard; Loosen, Wiebke; Scholl, Armin (Hrsg.). VS Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden. S. 17 – 33.

Reinecke, Stefan (1996): Wenn das Kino über sich selbst staunt. In: *Im Spiegelkabinett der Illusionen: Filme über sich selbst*. Karpf, Ernst/Kiesel, Doron/Visarius, Karsten (Hrsg.). Schüren, Marburg. S. 9 – 16.

Reinemann, Carsten; Huismann, Jana (2007): Beziehen sich Medien immer mehr auf Medien? In: *Publizistik*, Heft 4, Dezember 2007, 52. Jahrgang, S. 465–484.

Riegler, Alexander; Weber, Stefan (Hrsg.) (2008): The Non-dualizing Philosophy of Josef Mitterer. In: *Constructivist Foundations*, Special Issue. Volume 3, Number 3, July 2008.

Rodley, Chris (Hrsg.) (2006): David Lynch. Lynch über Lynch. Verlag der Autoren, Frankfurt am Main.

Rusch, Gebhard (1997): Eine Kommunikationstheorie für kognitive Systeme. Bausteine einer konstruktivistischen Kommunikations- und Medienwissenschaft. In: Rusch, Gebhard; Schmidt, Siegfried J. (Hrsg.): *Konstruktivismus in der Medien- und Kommunikationswissenschaft*. Delfin, Frankfurt. S. 150 – 184.

Schleicher, Harald (1991): Film-Reflexionen : autothematische Filme von Wim Wenders, Jean-Luc Godard und Federico Fellini. Niemeyer, Tübingen.

Schmidt, Oliver (2008) : Leben in gestörten Welten : der filmische Raum in David Lynchs *Eraserhead*, *Blue Velvet*, *Lost Highway* und *Inland Empire*. Ibidem-Verl., Stuttgart.

Schmidt, Siegfried J. (1998): Die Zähmung des Blicks. 1. Aufl. Suhrkamp Verlag, Frankfurt.

Schmidt, Siegfried J. (1999): Blickwechsel. Umriss einer Medienepistemologie. In: Rusch, Gebhard/Schmidt Siegfried J. (Hrsg.): *Konstruktivismus in der Medien- und Kommunikationswissenschaft*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main. S.119-146.

Schmidt, Siegfried J. (2000): Kalte Faszination. Velbrück Wissenschaft, Weilerswirst.

Schmidt, Siegfried J. (2003): *Geschichten & Diskurse. Abschied vom Konstruktivismus*. Rowohlt, Hamburg.

Schmidt, Siegfried J. (2005): *Lernen, Wissen, Kompetenz, Kultur. Vorschläge zur Bestimmung von vier Unbekannten*. Carl-Auer-Verlag, Heidelberg. S. 90-93.

Schmidt, Siegfried J. (2008): *Die Erwartbarkeit des Unerwarteten. Paradoxien und Schematisierungen im Medienprozess*. In: *Paradoxien des Journalismus. Theorie – Empirie – Praxis*. Pörksen, Bernhard; Loosen, Wiebke; Scholl, Armin (Hrsg.). VS Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden. S. 313 – 325.

Schöppe, Arno (1995): *Theorie paradox. Kreativität als systemische Herausforderung*. Auer, Heidelberg.

Seeßlen, Georg (2007): *David Lynch und seine Filme*. 6. erw. und überarb. Auflage. Schüren, Marburg.

Siegert, Gabriele (1999): *Selbstreferentialität*. In: *Die Zukunft der Kommunikation. Phänomene und Trends in der Informationsgesellschaft*. Latzer, Michael (Hrsg.). Studien-verl., Innsbruck. S. 109-114.

Spencer-Brown, George (1979): *Laws of form*. Dutton, New York.

Steinke, Anthrin (2007): *Aspekte postmodernen Erzählens im amerikanischen Film der Gegenwart*. Wissenschaftlicher Verlag, Trier.

Varela, Francisco (2007): *Der kreative Zirkel*. In: *Die erfundene Wirklichkeit*. Watzlawick, Paul (Hrsg.) 15. Auflage. Piper Verlag, München. S.294-309

Volland, Kerstin (2009): *Zeitspieler. Inszenierungen des Temporalen bei Bergson, Deleuze und Lynch*. VS Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden.

Weber, Stefan (1996): *Die Dualisierung des Erkennens. Zu Konstruktivismus, Neurophilosophie und Medientheorie*. Passagen Verlag, Wien.

Weber, Stefan (1999): Das System Journalismus: Oszillieren zwischen Selbstreferenz und Fremdsteuerung? In: Die Zukunft der Kommunikation. Phänomene und Trends in der Informationsgesellschaft. Latzer, Michael (Hrsg.). Studien-verl., Innsbruck. S.161-180.

Weber, Stefan (2002): Was heißt "Medien konstruieren Wirklichkeit"? Von einem ontologischen zu einem empirischen Verständnis von Konstruktion. In: medienimpulse, Heft Nr. 40, Juni 2002. S. 11-16.

Weber, Stefan (Hrsg.) (2003): Theorien der Medien. UVK, Konstanz.

Wehner, Josef (2000): Wie die Gesellschaft sich als Gesellschaft sieht – elektronische Medien in systemtheoretischer Perspektive. In: *Medien- und Kommunikationssoziologie*. Neumann-Braun, Klaus; Müller-Doohm, Stefan (Hrsg.). Juventa Verlag, Weinheim und München. S. 93-124.

Withalm, Gloria (1997): „How did you find us?“ – “We read the script”: A special case of self-reference in the movies. In: Semiotics of the media: state of the art, projects, and perspectives. Nöth, Winfried (Hrsg.). Mouton de Gruyter, Berlin. S. 255 – 267.

Withalm, Gloria (1999): Der Blick des Films. In: Die Zukunft der Kommunikation. Phänomene und Trends in der Informationsgesellschaft. Latzer, Michael (Hrsg.). Studien-verl., Innsbruck. S. 147-160.

9.4 Internetquellenverzeichnis

- Quellen zu Online-Veröffentlichungen im Zusammenhang mit der Uraufführung des Films „INLAND EMPIRE“ in Venedig, sind folgende:

Althen, Michael (2006): Goodnight Hollywood Boulevard. FAZ: <http://www.faz.net/s/Rub8A25A66CA9514B9892E0074EDE4E5AFA/Doc~E84265CE5F14F46CC87617B81D8F713AA~ATpl~Ecommon~Scontent.html> [abgerufen am 31.03.2009]

Nassoufis, Alik (2006): Lynch versteht in Venedig eigenen Film nicht. Netzeitung:
<http://www.netzeitung.de/entertainment/movie/438430.html> [abgerufen am 31.03.2009]

Nord, Cristina (2006): Das Dunkle fällt auf den Walk of Fame. TAZ:
<http://www.taz.de/index.php?id=archivseite&dig=2006/09/07/a0186> [abgerufen am 31.03.2009]

Sander, Daniel (2006): Angst-Hasen von David Lynch. Spiegel:
<http://www.spiegel.de/kultur/kino/0,1518,435562,00.html> [abgerufen am 31.03.2009]

Schulz-Ojala, Jan (2006): Irrgartenglaube. Tagesspiegel:
<http://www.tagesspiegel.de/kultur/art772,1985567> [abgerufen am 31.03.2009]

Suchsland, Rüdiger (2006): Schneewittchen und die sieben Huren. Artechock:
http://www.artechock.de/film/text/special/2006/venedig/09_07.htm [abgerufen am 31.03.2009]

Westphal, Anke (2006): Das Ticket in eine andere Welt. Berliner-Zeitung:
<http://www.berlinonline.de/berliner-zeitung/archiv/.bin/dump.fcgi/2006/0907/feuilleton/0027/index.html> [abgerufen am 31.03.2009]

Zander, Peter (2006): Der falsche Film ist der richtige. Welt:
http://www.welt.de/kultur/article150639/Der_falsche_Film_ist_der_richtige.html
[abgerufen am 31.03.2009]

- Online-Veröffentlichungen von Interviews mit David Lynch wurden aus folgenden Quellen abgerufen:

Althen, Michael; Kilb, Andreas (2007): Sind Sie wirklich glücklich, Herr Lynch? FAZ:
<http://www.faz.net/s/Rub8A25A66CA9514B9892E0074EDE4E5AFA/Doc~E7E1BC07E755948D5B1A9CBDCB34C11A2~ATpl~Ecommon~Scontent.html> [abgerufen am 31.03.2009]

Beier, Lars-Olav; Borcholte, Andreas (2007): "In Hollywood herrscht die Wut". Spiegel: <http://www.spiegel.de/kultur/kino/0,1518,477649-2,00.html> [abgerufen am 30.10.2008]

Grissemann, Stefan (2007): "Worüber sollte ich noch wütend sein?" TAZ: <http://www.taz.de/index.php?id=archivseite&dig=2007/04/23/a0197> [abgerufen am 31.03.2009]

Keuschnigg, Markus (2007): "Ideen sind wie Fische" Die Presse: <http://diepresse.com/home/kultur/news/306619/print.do> [abgerufen am 31.03.2009]

Köhler, Margret (2007): Traumlogik. Filmdienst: <http://film-dienst.kim-info.de/artikel.php?nr=152737&dest=frei&pos=artikel> [abgerufen am 31.03.2009]

Rothe, Markus (2007): Ein Psychologe? Nein, danke! Süddeutsche Zeitung: <http://www.sueddeutsche.de/kultur/781/404560/text/print.html> [abgerufen am 31.03.2009]

Sturm, Rüdiger (2007): "Spielberg hat mehr Glück als ich". Welt: http://www.welt.de/kultur/article824266/Spielberg_hat_mehr_Glueck_als_ich.html [abgerufen am 30.10.2008]

- Nachstehend angeführt sind die Quellen zu Online-Veröffentlichungen von Filmrezensionen und –kritiken:

Bickermann, Daniel (2007): Inland Empire. <http://www.filmzentrale.com/rezis/inlandempiredb.htm> [abgerufen am 30.10.2008]

Bombarda, Olivier (2007): Inland Empire. <http://www.arte.tv/de/film/Kino-News/Kinostart/26-April-2007/1551014,CmC=1551174.html#> [abgerufen am 31.03.2009]

Borcholte, Andreas (2007): Inland Empire. <http://www.spiegel.de/kultur/kino/0,1518,479309,00.html> [abgerufen am 31.03.2009]

Bornemann, Mathias (2007): Pixelsalat mit angsterfüllter Atmosphäre. http://www.cinezone.com/zone/2/2007/2604/inland_empire_kritik.html [abgerufen am 31.03.2009]

Bradshaw, Peter (2007): Inland Empire. <http://www.guardian.co.uk/film/2007/mar/09/thriller> [abgerufen am 30.10.2008]

Buss, Esther (2007): Loch im Slip. <http://jungle-world.com/artikel/2007/17/19537.html> [abgerufen am 31.03.2009]

Cavar, Jelena (2007): Mit Lynch ins Wunderland. <http://chilli.cc/index.php?noframes=1&id=72-1-241> [abgerufen am 31.03.2009]

Dargis, Manohla (2007): Inland Empire. <http://movies.nytimes.com/2006/12/06/movies/06empi.html> [abgerufen am 30.10.2008]

Delrome, Stephan (2007): A married woman. <http://www.cahiersducinema.com/article1197.html> [abgerufen am 30.10.2008]

Diederichsen, Diedrich (2007): Inland Empire. <http://www.taz.de/index.php?id=archivseite&dig=2007/04/25/a0175> [abgerufen am 31.03.2009]

Dowd, Andreas (2007): Inland Empire. http://www.filmmonthly.com/video_and_dvd/inland_empire.html [abgerufen am 31.03.2009]

Egbert, Roger (2007): Inland Empire. <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20070125/REVIEWS/701250301/1023> [abgerufen am 31.03.2009]

Fox, Ken (2007): Inland Empire. <http://movies.tvguide.com/inland-empire/review/284968> [abgerufen am 31.03.2009]

Gasperi, Walter (2007): Inland Empire. <http://www.kultur-online.net/?q=node/727>
[abgerufen am 31.03.2009]

Gonzalez, Ed (2007): Inland Empire.
http://www.slantmagazine.com/film/film_review.asp?ID=2557 [abgerufen am
30.10.2008]

Göttler, Fritz (2007): Inland Empire.
<http://www.filmzentrale.com/rezis/boulevardderdaemmerung.htm> [abgerufen am
30.10.2008]

Grolmuss, Christina (2007): Kino das keiner kapiert. <http://www.dw-world.de/dw/article/0,2144,2456947,00.html> [abgerufen am 31.03.2009]

Haasis, Bernd (2007): David Lynch erfindet das Filmemachen neu.
<http://www.stuttgarter-nachrichten.de/stn/page/detail.php/1411539> [abgerufen am
31.03.2009]

Hoberman, J (2007): Wild at heart. <http://www.villagevoice.com/2006-11-28/film/wild-at-heart> [abgerufen am 31.03.2009]

Jo vom Hofe, Hanna (2007): Die mysteriöse Welt des David Lynch.
http://www.bym.de/dont_miss/sehen/inland-empire.html?p=2 [abgerufen am
31.03.2009]

Kamalzadeh, Dominik (2007): Wahnvorstellung auf Autofocus.
<http://derstandard.at/?url=/?id=2900382> [abgerufen am 31.03.2009]

Kanthak, Dietmar (2007): Inland Empire. <http://www.general-anzeiger-bonn.de/print.php?k=frei&itemid=10217&detailid=304381> [abgerufen am 31.03.2009]

Keilholz, Sascha (2007): Inland Empire. <http://www.critic.de/filme/detail/film/inland-empire-818.html> [abgerufen am 31.03.2009]

Kelly, Glenn (2007): Inland Empire. <http://www.premiere.com/Review/Movies/INLAND-EMPIRE> [abgerufen am 31.03.2009]

Knörer, Ekkehard (2007): Inland Empire. <http://www.filmzentrale.com/rezis/inlandempireek.htm> [abgerufen am 30.10.2008]

Lim, Dennis (2007): Verpixelte Kopfwelten. <http://www.kolikfilm.at/sonderheft.php?edition=20077&content=texte&text=2> [abgerufen am 31.03.2009]

McCabe, Bret (2007): Lost plot. <http://www.citypaper.com/film/review.asp?rid=11516> [abgerufen am 04.04.2009]

McWeeny, Drew (2007): Inland Empire. <http://www.aintitcool.com/node/30544> [abgerufen am 31.03.2009]

Meller, Marius (2007): Popanz und Programm. <http://www.tagesspiegel.de/kultur/art772,2209421> [abgerufen am 31.03.2009]

Palermo, Mark (2007): Inland Empire is about the effects of movies themselves. http://www.rottentomatoes.com/m/inland_empire/articles/1668166/inland_empire_is_about_the_effects_of_movies_themselves_the_way_they_change_us_inform_our_goals_and_impact_our_self_image [abgerufen am 31.03.2009]

Rainer, Peter (2007): The wizard of odd creates Inland Empire. <http://www.csmonitor.com/2006/1201/p14s01-almo.html> [abgerufen am 31.03.2009]

Rebhandl, Bert (2007): Hase und Spiegel. <http://www.berlinonline.de/berliner-zeitung/archiv/.bin/dump.fcgi/2007/0426/feuilleton/0008/index.html> [abgerufen am 31.03.2009]

Rennebohm, Kate (2007): Look at me and tell me if you've known me before. http://www.synoptique.ca/core/articles/rennebohm_david_lynch/ [abgerufen am 04.04.2009]

Rodek, Hanns Georg (2007): Im Schädel des David Lynch. http://www.welt.de/kultur/kino/article831451/Im_Schaedel_des_David_Lynch_Inland_Empire.html [abgerufen am 31.03.2009]

Rosenbaum, Jonathan (2007): Inland Empire. <http://www.chicagoreader.com/features/stories/moviereviews/2007/070126/> [abgerufen am 31.03.2009]

Rothkopf, Joshua (2007): Inland Empire. <http://newyork.timeout.com/articles/film/3423/inland-empire> [abgerufen am 31.03.2009]

Schnelle, Josef (2007): Albtraum im Kopfkino. <http://www.dradio.de/dlf/sendungen/kulturheute/617738/> [abgerufen am 31.03.2009]

Seeßlen, Georg (2007): David Lynch und sein neuer Film Inland Empire. http://www.epd-film.de/themen_48624.php [abgerufen am 30.10.2008]

Staake, S. (2007): Inland Empire. <http://www.filmszene.de/kino/i/inland.html> [abgerufen am 31.03.2009]

Stäheli, Alexandra (2007): Alice in der Albtraumfabrik. <http://www.nzz.ch/2007/04/26/fi/articleF44H5.html?printview=true> [abgerufen am 31.03.2009]

Stäheli, Sarah (2007): Formvollendetes Fürchten mit David Lynch. <http://www.cineman.ch/movie/2006/InlandEmpire/review.html> [abgerufen am 31.03.2009]

Szczotkowski, Daniel (2007): Inland Empire. <http://www.filmzentrale.com/rezis/inlandempireds.htm> [abgerufen am 30.10.2008]

Travers, Peter (2006): Inland Empire. http://www.rollingstone.com/reviews/movie/11692273/review/12626084/inland_empire?reviewPage=2#rate [abgerufen am 31.03.2009]

Walter, Adam C. (2007): Reading Inland Empire – A toolbox.
<http://metaphilm.com/index.php/detail/reading-inland-empire/> [abgerufen am 30.10.2008]

Weissberg, Jay (2007): Inland Empire.
http://www.variety.com/awardcentral_review/VE1117931480.html?nav=reviews07&categoryid=2352&cs=1&p=0 [abgerufen am 31.03.2009]

Winterer, Andreas (2007): sdivaD egnal wohskaerF.
http://www.evolver.at/kino/Inland_Empire/ [abgerufen am 31.03.2009]

Wise, Damon (2007): Inland Empire.
<http://www.empireonline.com/reviews/reviewcomplete.asp?FID=132947> [abgerufen am 31.03.2009]

Worthmann, Merten (2007): Filmrätsel – Fahrten und Falltüren.
<http://www.zeit.de/2007/17/InlandEmpire?page=1> [abgerufen am 30.10.2008] und
<http://www.zeit.de/2007/17/InlandEmpire?page=2> [abgerufen am 30.10.2008]

Wunderlich, Michael (2007): Inland Empire.
<http://www.nordbayern.de/filmkritik.asp?art=638558> [abgerufen am 31.03.2009]

Abstract

Medien beziehen sich immer mehr auf Medien – so die aktuell weit verbreitete These in der Publizistik-, Kommunikations- und Medienwissenschaft. Der Begriff der Selbstreferentialität, welcher dieser Aussage zugrundeliegt, hat zur Zeit offensichtlich starkes Erklärungspotential, obwohl es, wie zahlreiche Autoren und Autorinnen feststellen, prinzipiell kein neuer Begriff in den Wissenschaften ist. In vielen Wissenschaftsgebieten wird dem Thema der Selbstreferentialität bereits seit längerem Aufmerksamkeit gezollt: Logik, Philosophie, Linguistik, Literaturwissenschaft, Semiotik, Rechtswissenschaft, Kybernetik, Psychologie, Neuropsychologie, Systemtheorie, Biologie. In einer ersten Annäherung werden die *Theorien der Medien* im wissenschaftlichen Diskurs mit Hinblick auf den Status, welchem Selbstreferentialität im Theoriekonzept eingeräumt wird, durchleuchtet; im speziellen sind dies der biologisch-kognitive Konstruktivismus nach Humberto R. Maturana und Francisco J. Varela, auf deren Autopoiesis-Konzept die Systemtheorie nach Niklas Luhmann aufbaut, welche zudem das Phänomen der Paradoxie in der Theoriekonzeption hervorhebt, und in Abwandlung auch Siegfried J. Schmidts „Geschichten&Diskurse“-Konzeption, verstanden als sozio-kulturellem Konstruktivismus. Auf Basis der zentralen Begriffe dieser Medien- und Kommunikationstheorien, soll ansatzweise versucht werden, das Phänomen der Selbstreferentialität auch empirisch zu fassen, da dieses, so die Kritiker und Kritikerinnen, aufgrund der hohen theoretischen Komplexität und dem hohen Abstraktionsniveau der Theorien, sich einer empirischen Anwendung entziehe. Als Untersuchungsgegenstand dient der *selbstreferentielle* Spielfilm „INLAND EMPIRE“ (USA/PL/FR, 2006) von David Lynch, welcher das Mediensystem bzw. sich selbst als Film thematisiert und fremdreferentielle Elemente (nahezu) ausschließt und paradoxe narrative Erzählformen kultiviert. Eine systematische Filmanalyse als auch Diskursanalyse wird diesbezüglich erstellt. Ziel der Arbeit ist es, die aus der wissenschaftlichen und filmischen Diskursanalyse gewonnenen Ergebnisse, im Hinblick auf das Potential von Konstruktivismus und Systemtheorie als Medientheorien bzw. als gesellschaftskritischen Medientheorien (auf der Basis von Selbstreferentialität und Paradoxie) auszuwerten und Hypothesen hinsichtlich der konstatierten Zunahme von Selbstbezüglichkeit in der Medienkommunikation abzuleiten.

Abstract (engl.)

Media more and more refer to media themselves – this is nowadays a wide spread hypothesis in communication and media studies. The basic principle that underlies this hypothesis is the term of self-referentiality, which seems to provide explanations for various phenomena, although it is not a recent term. It is and has been used in numerous other disciplines, for example in the studies of logic, philosophy, linguistics, literature, semiotics, jurisprudence, cybernetics, psychology, neurophysiology, systems theory, biology and many more.

In the first part of this thesis I will try to elaborate the status and the importance of self-referentiality in the discourse on theories of media; in particular this will be the biological and cognitive constructivism of Humberto R. Maturana and Francisco J. Varela, furthermore the systems theory of Niklas Luhmann which is based on the concept of “autopoiesis”, as well as the socio-cultural enhancements of constructivism by Siegfried J. Schmidt in the conception of “Geschichten&Diskurse” (“stories&discourses”).

Based on the central terms of these media theories, I am trying to get hold of self-referentiality in an empirical way. Critics state because of the advanced level of abstraction and the contrainstitutiveness of constructivism and systems theory, that these theories are less favorable to empirical applicability.

Therefore the object of examination is the *self-referential film* “INLAND EMPIRE” (USA/PL/FR, 2006) by David Lynch. The film thematizes the media-system as a whole, as well as its being a film, and almost leaves the position of allo-referentiality vacant, besides it plays with narration and generates paradoxical narrative strategies (often as a result of its self-referentiality). Therefore I am systematically analyzing the film, as well as the discourse on the film. The aim of this thesis is to evaluate the results of the discourse-analysis (on the level of scientific and filmic-discourse) concerning the potential of systems theory and constructivism as *basic* theories as well as *critical* theories of media studies.

Danksagung

Ich möchte hiermit meinen Dank all jenen Personen aussprechen, die mich im Zuge der Erstellung dieser Diplomarbeit unterstützt haben ...

... war die Unterstützung ganzheitlicher, motivationaler oder nervlicher Natur, dann danke ich Karin ganz besonders;

... war die Unterstützung aufgrund mir zur Verfügung gestellter Rückzugsmöglichkeiten in die Abgeschottenheit, dann danke ich ebenfalls Karin und meiner gesamten Familie;

... war die Unterstützung entgegengebrachtes Vertrauen und in Form von Literaturtipps, dann danke ich meinem Diplomarbeits-Betreuer Univ.Prof. Dr. Thomas Bauer;

... war die Unterstützung die mir zur Verfügung gestellte Kopier- und Druckmöglichkeit, sowie flexibles Zeitmanagement, dann Danke ich der DVAG;

... war die Unterstützung aufgrund zwischenzeitlicher musikalischer Entbehrung, dann danke ich Christian und Wolli.

Lebenslauf

Persönliche Daten

Zuname: Huber
Vorname: Manuel
Geburtsdatum: 09.06.1980
Geburtsort: Horn, Niederösterreich
Staatsbürgerschaft: Österreich

Studium

2000 – 2009 Publizistik- und Kommunikationswissenschaft und
Musikwissenschaft an der Universität Wien
seit 2004 Philosophie an der Universität Wien

Schulbildung

1994 – 1999 Handelsakademie in Horn, Niederösterreich
mit Schwerpunkt Wirtschaftsinformatik
1990 – 1994 Hauptschule in Horn, Niederösterreich
1986 – 1990 Volksschule in Rosenberg-Mold, Niederösterreich

Berufliche Tätigkeiten

seit März 2001 Deutsche Vermögensberatung Bank AG, Wien
IT-Anwendungsentwicklung, Provisionsverrechnung
Juni-August 2000 Maschinenring Service Niederösterreich, Mold

Besondere Kenntnisse

Englisch (fließend), Französisch (Grundkenntnisse)
Gitarre, Musikproduktion